

المركز القومي للترجمة

فلسفة تاريخ الفن

تأليف : آرنولد هاوزر

ترجمة : رمزي عبده جرجس

مراجعة : زكي نجيب محمود

تقديم : سعيد توفيق



ميراث الترجمة

1272



المركز القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

سلسلة ميراث الترجمة

المشرف على السلسلة : طلعت الشايب

- العدد : ١٢٧٢
- فلسفة تاريخ الفن
- آرنولد هاوزر
- رمزى عبده جرجس
- زكى نجيب محمود
- طبعة ٢٠٠٨

هذه ترجمة كتاب :

The Philosophy of Art History

by : Arnold Hauser

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

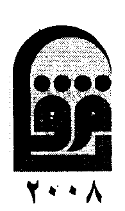
فلسفة تاريخ الفن

تأليف : آرنولد هاوزر

ترجمة : رمزى عبده جرجس

مراجعة : زكى نجيب محمود

تقديم : سعيد توفيق



٢٠٠٨

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

هاوزر ، آرنولد
فلسفة تاريخ الفن / آرنولد هاوزر ؛ ترجمة رمزى عبده جرجس ؛
مراجعة زكى نجيب محمود ، تقديم : سعيد توفيق .
القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٨
٤٥٦ ص ؛ ٢٤ سم .
١ - الفن - فلسفة .
(أ) جرجس ، عبده (مترجم).
(ب) محمود ، زكى نجيب (مراجع) (١٩٠٥ - ١٩٩٣) .
(ج) توفيق ، سعيد (مقدم) .
(د) العنوان ٧٠١

رقم الإيداع ٢٠٠٨/١٦٦٤٥
الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 - 437 - 867 - 9
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تقـــديم

لكل فيلسوف رؤيته، وفى كل رؤية شىء من الحقيقة، غير أن رؤية ما قد تمتاز عن غيرها، لا فحسب بفضل عمق وخصوبة وشمولية ما تصوره، وإنما أيضًا بفضل الأسلوب الذى به تصور لنا ما تريد أن تصوره، وهو أمر يتوقف على مدى دقة الرؤية وضبط أدوات الإبصار بحيث يمكن معاينة سائر تفاصيل المشهد الذى نراه، وهى تفاصيل تتداخل فيها الخطوط والألوان والظلال.

إن هذا التوصيف ليصدق إلى حد كبير على رؤية أرنولد هاوزر **Arnold Hauser** المتضمنة فى هذا الكتاب وغيره. حقًا إن أكثر فصول هذا الكتاب تفتقر إلى التجانس، فضلاً عن أن بعضًا منها - كما يصرح المؤلف نفسه - كان فى الأصل مجموعة محاضرات؛ وهذا من شأنه أن يجعل أسلوب عرض الأفكار فى هذا الكتاب مفتقرًا - إلى حد ما - للأسلوب المنهجى الأكاديمى الذى ميز الكتاب السابق للمؤلف الذى صدر أول مرة سنة ١٩٥١ بعنوان "الفن والمجتمع عبر التاريخ". غير أننا قصدنا أن نتحدث فى هذه المقدمة، لا عن عناوين وفصول الكتاب، وإنما عن رؤية صاحبه المتضمنة فيه، وفى غيره من كتاباته. ولذلك فإن السؤال الذى نريد أن نوجه عناية القارئ إليه، كى يحسن قراءة هذا الكتاب، ويفهمه فى سياق فكر صاحبه، هو ذاك السؤال: ما الرؤية المتجانسة (أو المتسقة) التى توجه فكر المؤلف بوجه عام؟ وعلى أى نحو يمكن أن نفهمها فى سياقها كما تتجلى هنا؟

غير أن عنوان هذا الكتاب الذى بين أيدينا - وهو "فلسفة تاريخ الفن" - ربما يبدو غير مألوف بالنسبة للقارئ العام الذى يكون لديه شىء من الثقافة الفلسفية؛ فمن المعروف أن الرؤية الفلسفية عادةً ما تُوضَع فى مقابل الرؤية التاريخية؛ ذلك أن الفلسفة

تُعنى بالكُلى، بينما يُعنى التاريخ بالجزئى؛ ومن ثم فإن دراسة التاريخ لا تكتسب رؤية كلية إلا عندما يصبح التاريخ موضوعًا للتفلسف، وهذا ما يُعرف "بفلسفة التاريخ". غير أن المؤلف هنا لا يتحدث عن "فلسفة التاريخ" بإطلاق، وإنما عن فلسفة التاريخ فى إطار محدد هو الفن، أى عن ما يسميه "فلسفة تاريخ الفن" **The Philosophy of Art History**، وهذا يعنى أنه يبحث عن أساس نظرى كلى يقوم عليه تاريخ الفن، وهذا الأساس يكمن فى التفسير الاجتماعى للفن. والحقيقة أن هذا هو ما يحدد لنا منذ البداية توجه المؤلف.

من الواضح أن المؤلف متأثر إلى حد كبير بالتصور الماركسى للفن؛ فهو يستند فى تصوره للفن على التاريخ أو الوقائع التاريخية، وهو يفهم تاريخ الفن من خلال رؤية اجتماعية تربط الفن بالمجتمع الذى يشتمل - فيما يشتمل - على القوى الاقتصادية والسياسية. وعلى هذا يمكن القول إن الرؤية التى توجه فكر هاوزر بوجه عام هى الرؤية الاجتماعية لتاريخ الفن. ولقد قدم لنا هاوزر تلك الرؤية فى كتابه السابق عن "الفن والمجتمع عبر التاريخ" من خلال منهج وصفى تجريبى ، أعنى من خلال دراسة وصفية لوقائع الفن المتوترة عبر التاريخ الإنسانى التى تدعم تلك الرؤية التى يبدو فيها الفن مرتبطًا بسياقه الاجتماعى. أما فى الكتاب الذى بين أيدينا الآن، فإن هاوزر يحاول البرهنة نظريًا على المبادئ العامة التى توجه الرؤية الاجتماعية للفن، والبرهنة على أهمية تلك الرؤية المنهجية وضرورتها. وهذا التأسيس النظرى كان أوْلَى أن يرد كمقدمة - ولو مختصرة - لكتابه السابق الذى يتناول فيه بإسهاب الرؤية الاجتماعية للفن من خلال منظور عملى وقائعى تجريبى، وحيث إن الكتاب السابق هذا يخلو من مثل هذه المقدمة؛ فإن هذا الكتاب الجديد الذى بين أيدينا إنما يقوم مقام تلك المقدمة كما يقول المؤلف نفسه.

ولا شك أن الرؤية الاجتماعية لتاريخ الفن ليست بالرؤية الجديدة؛ إذ نجدها متأصلة فى تاريخ فلسفة الفن والجمال، بدءًا من أوجست كونت وأميل دوركايم وهيبوليت تين من أنصار الوضعية الاجتماعية الكلاسيكية، ومرورًا بالمعاصرين من

المدافعين عن الرؤية الاجتماعية للفن، من أمثال: الماركسيين وأتباع مدرسة فرانكفورت، وغيرهم. ومع ذلك، فإننا نجد أن هاوزر يستوعب هنا الآراء السابقة عليه ويحاول تجاوزها. فهو وإن كان ينتمي - على سبيل المثال - إلى التيار الماركسي، إلا أنه لا يتورط في المواقف الماركسية الدوجماطيقية، أعني تلك المواقف المتصلبة التي تتشبث بنظرة أحادية للفن تكمن في تفسير ظواهره على أساس من العوامل الاقتصادية. فهو - على سبيل المثال - يُقر بأن القيمة الجمالية للعمل الفني تمثل كيانًا مستقلاً، ونسقًا مكتملاً، منغلقًا على ذاته من خلال العلاقات البنائية الباطنية الكامنة بين أجزاء العمل الفني؛ وإن كان - في الوقت ذاته - يرى أن العمل الفني يتجاوز بالضرورة أغراضه الجمالية، ليعبر عن أغراض خارجية عملية، ومن ثم فإن كل فن أصيل لابد أن يعود بنا إلى الواقع بأن يقدم لنا تفسيرًا للحياة يمكن أن نركن إليه.

فعلى الرغم من أن هاوزر يدافع عن التصور الأيديولوجي للفن، بمعنى أن الفن يقوم على خدمة أغراض عملية، إما بطريقة شعورية أو لا شعورية - على الرغم من ذلك فإن هاوزر لم يتورط في الرؤية الماركسية الأرثوذكسية للفن التي تجعل الفن تعبيرًا عن قيم طبقة البروليتاريا (أو الطبقة العاملة)، وتنظر إلى القيم الفنية والروحية عمومًا على أنها مجرد أسلحة سياسية، وهو التفسير الذي جعل تقدير ماركس للأدباء والفنانين محكومًا بعوامل تقع خارج إطار القيم الفنية والجمالية، وتتحدد وفقًا لمواقفهم السياسية، ومن ثم كان يقدر تقديرًا خاصًا شعراءَ من الطبقة الثانية، ويرفع من شأنهم فوق غيرهم، لمجرد أنهم يناضلون في سبيل الحرية.

ولا شك أن التفسير الاجتماعي للفن بالغ الأهمية، ولكنه - في الوقت ذاته - مليء بالمحاذير، والمحاذير هنا تكمن دائمًا في استقطاب أو اختزال القيمة الجمالية للفن في بعده الاجتماعي، وهو التفسير الذي انتقده كارل بوبر بعنف في كتابه "المجتمع المفتوح وأعداؤه"؛ فالتفسير الاجتماعي يظل في النهاية أحد الأبعاد التي يمكن تفسير الفن من خلالها: فمن المعروف - على سبيل المثال - أن هناك جوانب اجتماعية مشوقة معينة مرتبطة بإبداع بيتهوفن الموسيقي. فالتحول من الأوركسترا السيمفوني البسيط إلى الأوركسترا الضخم قد ارتبط بصورة ما بتطور سياسي اجتماعي لم تعد فيه

الأوركسترا هواية خاصة للأمراء، ولاقت تأييداً من جانب الطبقة المتوسطة التى تزايد اهتمامها بالموسيقى إلى حد كبير. وإذا كان بيتهوفن نِتَاجًا لتعاليم وتقاليد موسيقية، فلا شك أيضًا أنه كان مُنتِجًا لتعاليم وتقاليد موسيقية؛ ومن ثم فإن إبداع بيتهوفن لا يمكن تفسيره تجريبيًا، أعنى لا يمكن تفسيره على أساس من التأثيرات الوراثية والبيئية، فكل ما كتبه بيتهوفن لا يمكن تفسيره من خلال الأعمال الموسيقية لأسلافه، أو البيئة الاجتماعية التى عاش فيها، أو من خلال صممه، أو الطعام الذى كانت تطهوه له خادمته، وبعبارة أخرى لا يمكن تفسير ما كتبه بمجموعة محددة من التأثيرات البيئية أو الظروف التى تخضع لبحث تجريبى..."(*).

ولكن على الرغم من أن هاوزر يتبنى التفسير الاجتماعى للفن، ويحاول تبريره والدفاع عنه، ووضع أسسه النظرية التى يقوم عليها - على الرغم من ذلك، فإنه لم يتورط - كما يفعل كثيرون غيره - فى الخطأ الذى حذرنا منه للتو؛ فهو لم يستقطب تفسير شتى ظواهر الفن فى البعد الاجتماعى: فهو - على سبيل المثال - يقر صراحة بأن هناك أموراً فى الفن لا يمكن تفسيرها تفسيراً اجتماعياً، ومنها البراعة الفنية؛ ذلك أن نفس الظروف الاجتماعية قد تُفضى إلى أشياء غاية فى النفاسة أو غاية فى الغثاثة. وطرافة موقف هاوزر وعمقه فى الوقت ذاته تتبدى فى رفضه أيضًا لاستقطاب تفسير الإبداع الفنى فى الخبرات النفسية للفنان؛ لأن هذه الخبرات تُفضى إلى آثار فنية وغير فنية على السواء. وهكذا نرى أن هاوزر ينأى عن التورط فى نزعة نفسانية متطرفة، مثلما ينأى فى الوقت ذاته عن التورط فى نزعة سوسيولوجية متطرفة.

إن موقف هاوزر يمكن فهمه ببساطة على النحو التالى: إن للفن بعداً اجتماعياً لا يمكن إنكاره، وهذا البعد الاجتماعى يلقى الضوء - بلا شك - على كثير من ظواهر الفن. فالفن له سحره الجمالى الخاص الذى ينبغى أن نقع فى شراكه، ولكن كل فن

(*) انظر فى ذلك كتابنا: جدل حول علمية علم الجمال (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٤)، ص٥٥ وما بعدها. وانظر أيضًا: The open Society and its Enemies (New Jersey: Princton University Press, 1966), Voll. II. p. 208.

أصيل لابد أن يعود بنا فى النهاية إلى الواقع؛ فالأثر الفنى عنده أشبه بفتح نافذة على العالم، وهذه النافذة قد تستأثر بكل انتباهنا وقد لا تستأثر بشىء منه. وبوسع المرء أن يذهب إلى القول مع أورتيجا جاسيت José Ortega Gasset بأننا يجب أن نتعامل مع الفن كما نتعامل مع النافذة حينما نركز رؤيتنا عليها، متأملين تركيب زجاجها والألوان والمشاهد المنطبعة عليه، دون أن نلحظ المشهد الواقع وراءه. وكل ذلك صحيح، ولكن هذا لا ينفى "أن النافذة قد صُنِعَت لكى ينظر الناس من خلالها»(*).

إن الصلة الحميمة بين الفن والواقع تكشف عن نفسها أفقيًا ورأسيًا: فهى تكشف عن نفسها أفقيًا عبر الأنواع الفنية المختلفة، وهذا ما حاول هاوزر أن يبينه لنا عبر الفنون الشعبية، وعبر فن المسرح، وحتى فن السينما، لكن الصلة الحميمة بين الفن والواقع تكشف عن نفسها أيضًا عبر تاريخ الفن، أى عبر مسيرته وتطوره؛ فالفن فى مرحلته الأولى - كما يقول هاوزر(**) - كان أداة لأعمال السحر ووسيلة لضمان عيش الصيادين البدائيين، ثم تحول إلى أداة يصطنعها المذهب الحيوى للتأثير على الأرواح الخيرة أو الشريرة، ثم أصبح الفن بعد ذلك يمثل تمجيد الآلهة الجبارة، ومن ينوب عنها فى الأرض، إلى أن أصبح مؤخراً يُستخدَم لتحقيق مصالح الجمعيات الخاصة أو الأحزاب السياسية أو الطبقات الاجتماعية.

إن القضايا النظرية التى يثيرها هاوزر فى هذا الكتاب تنتمى إلى مجال القضايا الكبرى المثارة حول الفن، فأغلب القضايا المثارة هنا تهدف إلى التأكيد على البعد الاجتماعى للفن، ومن ثم فإنها تقف فى مواجهة مقولة "الفن من أجل الفن" التى لاقت رواجًا لدى أصحاب النزعات الشكلانية؛ فالفن ليس مجرد تشكيل جمالى خالص لا يعبر عن شىء خارجه، وإنما يكون الفن من أجل المجتمع، وهذا هو البعد الاجتماعى للفن. حقًا إن هناك فلاسفة عظام يؤكدون على أبعاد أخرى للفن، كالبعد الميتافيزيقى

(*) أرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزى عبده جرجس، مراجعة: زكى نجيب محمود (القاهرة: وزارة التعليم العالى، مشروع الألف كتاب، مطبعة جامعة القاهرة، سنة ١٩٦٨)، ص١٠ .

(**) نفس الموضع السابق.

أو الوجودى، بمعنى أن الفن يعبر عن حقيقة الحياة والوجود (وهو ما نجده على أنحاء شتى لدى أساطين الفلسفة من قبيل: هيجل وشوبنهاور ونيتشه وبرجسون وهيدجر)، لكن من المؤكد أن البعد الاجتماعى يظل أحد الأبعاد الأساسية للفن. غير أن ما يميز هاوزر عن كثيرين غيره ممن يؤكدون على أهمية هذا البعد فى دراستهم للفن، أنه كان واعيًا على الدوام بأن العوامل الاجتماعية التى يعلق عليها علم الاجتماع أهمية بالغة فى دراسته للفن، ليست هى نفسها المعالم ذات الأهمية الجمالية فى دراستنا للفن (وهى المعالم التى تشكل ما يسميه كاتب هذه السطور - فى أكثر من دراسة - بالبعد الجمالى للفن الذى يتأصل فى القيم الفنية والجمالية الباطنة فى العمل الفنى). وعلى هذا فإن العوامل الاجتماعية - هى كالعوامل السيكولوجية - لا ينبغى أن تختلط بالقيم الفنية والجمالية التى تمنح العمل الفنى اسمه، أى تجعله عملاً فنيًا. لقد كان هاوزر على وعى بهذه الحقيقة، حتى إنه ليؤكد صراحة(*) على أننا لا ينبغى أن نخلط بين المغزى الاجتماعى للأثر الفنى وقيمته الجمالية. وفى هذا تكمن أصالته الحقيقية، وعمق رؤيته.

سعيد توفيق

(*) المرجع السابق، ص١٦ .

فلسفة تاريخ الفن



تأليف

آرنولد هاوزر

ترجمة

رمزي عبده جرجس

مراجعة

د. زكي نجيب محمود



محتويات الكتاب

صفحة

تقـــــديم

يعرض هذا الكتاب لمنهج البحث فى تاريخ الفن،ومن ثم فهو يتناول المسائل المتعلقة بالفكر التاريخى ، أى أنه يبحث فيما عسى أن يحققه التاريخ العلمى للفن ، وما هى وسائله وحدود إمكاناته . ويضم الكتاب نظرات فلسفية فى التاريخ ، بيد أنه ليس بفلسفة للتاريخ على معنى كونه مخططا نظريا فى دراسة التاريخ العالمى ، أو منطقا محللا لسير التاريخ ، كلا ولا هو بالنبوءة التاريخية ، فما من محاولة ستبذل لاستنباط سير التاريخ من مثال علوى بعينه ، أو لحصر كل حادث من الماضى والمستقبل ضمن مخطط موحد . وهو ، فى هذا الصدد ، مقيم على ولائه لتلك المبادئ التى استرشدت بها فى مؤلف « التاريخ الاجتماعى للفن » (١٩٥١) غير أن وجهة النظر فى كل منهما وأسلوب العرض سيختلفان اختلافا بينا . فقد اصطنعت فى كتابى الأول المنهج الوصفى ، وقصدت إلى أن أذلل تماما لمهمة وصف الظواهر التاريخية وتعليلها كل ما ظننت اكتشافه من فروض وقواعد نظرية . وتركت للقارئ متابعة المقولات التى جرى عليها تفسيرى وانتقادها . وتجنبت عامدا أن أزود الكتاب بمقدمة تتيح لى أن أفضى للقارئ مباشرة بالمرامى التى قصدت إليها والمنهج الذى اصطنعته . ويراد بالكتاب الحالى أن يقوم ، على معنى من المعانى ، مقام تلك المقدمة التى لم يقدر لها أن تكتب . وقد أبرزت فيه فى جلاء ووضوح المسلمات الفلسفية التى يقوم عليها تصورى لتاريخ الفن ، بحيث إننى لم أستعن بالمادة التاريخية إلا للتدليل على التصورات الأساسية ذات الطابع النسقى .

وللقارئ فى هذه المرة أن يتفحص هذه التصورات فى ضوء خبراته الخاصة بالفن ، ووجهة نظره فى التاريخ . وحيثما يداخله إحساس بعدم الاقتناع ، فالخطأ قد يكون خطأ الكاتب أو خطأ القارئ ، فالكاتب مخطئ إن غابت عن ناظريه الحقائق التاريخية العينية التى هى موضوع بحثه ، والقارئ مخطئ إذا تقاعس عن بذل الجهد التجريدى اللازم لأى بحث علمى منظم .

وما زلت عند رأيى الأول فيما يتعلق بطبيعة العملية التاريخية التى يتم الفن فى إطارها ، ولا سيما إيمانى الراسخ بأن منهج البحث الاجتماعى لازم فى تاريخ الفن لزومه لتاريخ سائر المبتكرات الروحية الأخرى لدى الإنسانية . ومع ذلك فلست بغافل قط عما يعتور منهج البحث الاجتماعى من قصور . أما المبدأ الأول الذى اتبعته فى كتابى السابق وسرت عليه فى هذا الكتاب، فمؤداه فى أبسط صورة ممكنة وأوضحها: أن كل شىء فى التاريخ من صنع الأفراد ، وأن هؤلاء الأفراد يجدون أنفسهم على الدوام فى موقف محدد متعين من حيث الزمان والمكان ، وأن سلوكهم يصدر عن قدراتهم الفطرية كما يصدر عن هذا الموقف. وهذا هو فى الحقيقة لب المذهب القائل بالطبيعة الجدلية للأحداث التاريخية . وقد اتهمنى المعارضون للمنهج الذى اصطنعته بأننى تورطت أيما تورط فى شراك المسلمات الأولية للنظرية الجدلية فى التاريخ . ولن يفوت قراء الكتاب الحالى أن يلحظوا ما وجدت لزاما علىّ أن أدخله من تحفظات على الصيغ الكلاسيكية لهذه النظرية ، وإنهم لواجدون أن أفدح مثلب أراه اليوم فى كتابى السابق هو أننى لم أراع الحيطة الكافية فى تطبيق المنهج الجدلى . فلم أكن بعد قد أدركت تماما عندما ألفت ذلك الكتاب أن معنى الاتجاه الطرازى ووظيفته غير معصومين بحال من التغير والتبدل ، وأنه لا مجال للمغالاة فى تأكيد ما يتسم به الطراز من مرونة فى علاقاته مع مختلف الفئات الاجتماعية . وإنه لمن صميم كل تطور تاريخى أن تقرر الخطوة الأولى منه الخطوة الثانية ، وتحدد هاتان الخطوتان سويا الخطوة الثالثة ، وهلم جرا . فما من خطوة مفردة بذاتها تمكن المرء من أن يستنبط الاتجاه الذى ستأخذه الخطوات التالية كافة ؛ فلا سبيل إلى تفسير خطوة واحدة دون معرفة جميع الخطوات السابقة ، بل إنه يتعذر مع هذه المعرفة التكهن بهذه الخطوة .

وما برحت مشكلات الكتاب تلح علىّ بغير انقطاع منذ أن ظهر كتابى « التاريخ الاجتماعى للفن » ، وكلها تدور حول النقاط القليلة التى أشرت إليها آنفا . والكتاب الحالى إنما يستمد وحدته من ذلك الأصل المشترك للمشكلات التى عرض لها . وإن كانت بعض فصوله قد جاءت استجابة لدواع مختلفة إلا أننى لم أسمح لنفسى بالحيدة عن الهدف الذى وضعته نصب عينى . ولم يكن ثمة مفر من أن تتواتر بعض القضايا

الأساسية التى دعوت إليها ، فى عدة فصول مختلفة ، رغم تباين المنظور ، الذى ظهرت فيه تلك القضايا فى هذه الفصول ، بالنظر إلى العلاقة الوثيقة التى تربط المشكلات التى تعاود الظهور فى كل منها . ولعله كان من الممكن تدارك مثل هذا النقص بالتقليم والتشذيب ، بيد أنى آثرت الإبقاء على بعض التكرار القليل ، على مغبة الإضرار باكتمال الفكر ودفقه الطبيعى .

والفصلان الأول والثانى نقلا مع تغيير طفيف عن نصوص محاضرات . وفى هذه الحقيقة ما يفسر كلا من اقتضاب الإشارة إلى الشواهد والمراجع ، حيث إنها أضيفت فيما بعد ، وذلك الطابع المعين من شمول النظرة واتساق الأداء الباديين على النص . ويعرض هذان الفصلان بعض المشكلات التى صاغتها أبواب لاحقة على نحو أشد إحكاما ودقة . أما الفصل الذي يناقش مدرك « تاريخ الفن بلا أسماء » فهو أوفر الفصول جميعا استيعابا لمادته فضلا عن أنه يحتل مركزاً رئيسيا من هذا الكتاب ، ولاغروففيه تناقش على أتم وجه النظرة الفلسفية التى يقوم عليها المؤلف جميعه . أما الفصل الخاص بمدرسة التحليل النفسى فقد أسهم به أحد الغيورين من غير الملتزمين مهنيا . والفصل الذى عقدناه للبحث فى الفن الفولكلورى والفن الشعبى ، إنما هو ثمرة دراسة طويلة آسرة ونتيجة لذلك القلق الملح حول المستقبل الذى نشأ بين أحضانه ذلك الجيل الذى أنتسب إليه . ولعل الفصل الذى يتعلق بدور التقليد فى تاريخ الفن هو أقرب فصول الكتاب صلة بشخصى ، وهو الفصل الذى تظهر فيه الفكرة أكثر ما تكون وعدا بالثمار وحاجة إلى التطوير .

أرنولد هاوزر



الفصل الأول

تمهيد

مجال المنهج الاجتماعى فى دراسة الفن وحدوده



الفصل الأول

تمهيد

مجال المنهج الاجتماعى فى دراسة الفن وحدوده

العمل الفنى إن هو إلا نوع من التحدى ، ولا غرو فاننا لا نلتمس له العلل والأسباب بل نوائم فحسب بينه وبين أنفسنا . ونحن فى تفسيرنا له نستند إلى أهدافنا ومحاولاتنا الخاصة ، ونبث فيه معانى تستمد أصولها من طرائفنا فى الحياة والفكر ، وعلى الجملة فان أى ضرب من الفنون يخلف لدينا أثرا حقيقيا يصبح فنا حديثا بمقدار ما أثر فينا .

ومع ذلك فالأعمال الفنية أشبه ما تكون بالذرى العالية التى يعز بلوغها . فاننا لا نتجه إليها مباشرة بل نحلق حولها وندور . وكل جيل من الأجيال يراها من زاوية مغايرة وبنظرة جديدة ؛ وما أحرانا ألا نزعم أن وجهة النظر المتأخرة أهدى من سابقتها وأصوب . فان كل وجه يتراءى للعيان فى ميقاته المعين الذى يتعذر أن نتعجل به أو نطيل من أمده ؛ غير أن دلالة العمل الفنى لا يقضى عليها بالضياع التام . فالمعنى الذى يحمله العمل الفنى لجيل متأخر ليس إلا ثمرة ذلك التراث الضخم من التفسيرات المتقدمة .

إن العصر الذى نعيشه اليوم لهو عصر تفسير الإنجازات الثقافية من وجهة النظر الاجتماعية . ولا يرجى لهذا العصر أن يدوم أبدا ، كما لن يكون له كذلك الرأى الأخير أو القول الفصل . ولعله يفتح أمامنا آفاقا جديدة ويبصرنا بمعان مبتكرة مذهلة ، إلا أن وجهة النظر هذه لها دون شك نقائصها وعيوبها . ولعل غاية ما يمكن

تحقيقه قبل أن يأفل نجم هذا العصر ، أن نستبق إلى بعض النقاط التى قد تكون مظنة تخطئة ونقض فى المستقبل ، وأن نكون على وعى بمثالبها ، دون أن نغض الطرف عن المعانى الكاشفة التى توصلنا إليها أو تلك التى قد نهتدى إليها فى نطاق هذه الحدود المضروبة .

ولم يزل هناك فريق من الناس ممن لا يحسون بسعادة كبيرة إزاء محاولة عقد الصلة على أى نحو بين الظواهر الروحية أو القيم الروحية العليا كما يحلولهم أن يسموها وبين فكرة الكفاح من أجل البقاء أو الصراع الطبقى أو المنافسة أو طلب التميز والاستعلاء إلى غير ذلك . ونحن إن أردنا الرد على هذه الطائفة كما ينبغى ، فذلك حرى بأن يخرج بنا تماما عن الموضوع الذى نحن بصدده ، وحسبنا القول هنا إنه قد ثبت مرارا وتكرارا أن دعوى صون الروحانيات من كل اتصال بالماديات إنما هى وسيلة من وسائل الدفاع عن حق لتلك الروحانيات بالامتياز ، أما من هم أحق من هذه الطائفة بالنظر والاعتبار فهو ذلك الفريق الذى يناهض تفسير المبدعات الروحية من وجهة النظر الاجتماعية على اعتقاد منه بأن أى بنية ذات قيمة ودلالة ، ولا سيما الأثر الفنى ، إنما تمثل كيانا مستقلا ونسقا مكتملا مغلقا على نفسه ، ينبغى تفسير عناصره تفسيرا كاملا بارجاع بعضها إلى بعض دون الرجوع بحال إلى ظروف نشأته أو إلى ما كان له من تأثير . ذلك لأن للعمل الفنى دون ريب منطقه الباطنى الخاص به كما أن طابعه المميز يظهر على أوضح صورة له وأكملها فى العلاقات البنائية الباطنة الخاصة بمختلف مستويات التكوين وفى الأجزاء المتباينة التى تتبدى فيه . ومما لا جدال فيه أيضا أن النظر فى العلاقات النشوئية أى فى المراحل التى قطعها الفنان فى انتقاله من فكرة أو من جزء إلى آخر ، ليس من شأنه فحسب تحميل الأثر الفنى لمعنى مغاير ، بل قد يعمينا كذلك عن علاقاته الباطنية ، ويغير من القيم التى يقوم عليها تأثيره الجمالى . فالعوامل التى تعتبر ذات أهمية قصوى فى عملية الإنتاج الفعلى للأثر الفنى لا تبلغ مثل هذه الدرجة من الأهمية فى مضمار منح العمل الفنى قيمته الجمالية وتأثيره ؛ أضف إلى ذلك أن الأهداف العملية التى يرمى إليها الفنان ، وأعنى الأغراض الخارجية التى يحتمل أن يكون الأثر الفنى قد خلق من أجلها ، لا تبدو دائما على وفاق مع التركيب الجمالى الداخلى الذى يكشف الأثر الفنى عنه .

غير أن دعاة نظرية « الفن للفن » — وهذه هى القضية التى نناقشها هنا — لا يكتفون فحسب بالقول بأن الأثر الفنى إنما هو عالم أصغر يمارس سلطانا مطلقا على الإنسان ، بل ينادون أيضا بأن أية إشارة إلى وقائع خارجة عن نطاق الأثر الفنى كفيلة بأن تقضى قضاء مبرما لا رجعة فيه على إيهامه الجمالى . وقد يكون ذلك صوابا ، بيد أن هذا الإيهام ليس هو كل ما فى الأمر ؛ فخلق هذا الإيهام ليس بالهدف الوحيد أو أهم هدف تتجه إليه جهود الفنان . فانه حتى وإن صح القول بأن من واجبنا أن نرخى بعض الشىء من قبضتنا على زمام الواقع حتى يمكننا أن نقع فى أسر الفن وسحره ، فانه لصحيح كذلك أن كل فن أصيل يعود بنا فى النهاية إلى الواقع بعد شوط قد يقصر أو يطول . فالفن العظيم يقدم لنا تفسيرا للحياة يمكننا من أن نحقق قدرا أعظم من النجاح فى مواجهة فوضاها واضطرابها . كما يجعل فى مقدورنا أن ننتزع من هذه الحياة معنى أفضل ، أى أن ننتزع معنى أدعى إلى إيماننا به وركوننا إليه .

وليس ثمة خلاف جوهرى بين القوانين الصورية البحتة للفن وبين قواعد أية لعبة رياضية . فليست لهذه القواعد فى حد ذاتها ، بغض النظر عن هدف الفوز فى هذه اللعبة ، أية أهمية ذات بال ، مهما بلغت من تعقيد ودقة وبراعة . فالنظر إلى مناورات لاعبي كرة القدم على اعتبار أنها مجرد حركات فحسب ، لن يكون ذا معنى مفهوم وسيوردنا فى النهاية موارد السأم والملال . وقد يجد لمرء إلى حين بعض المتعة حين يرقب خفة هذه المناورات وسرعتها . ولكن كم تبدو هاتان الخاصيتان تافهتين فارغتين إذا ما قيستا بما يلحظه المراقب الخبير الذى يدرك الهدف من كل هذا العدو والقفز والتدافع . فاذا كنا لا نعرف أو حتى نأبى أن نعرف الأغراض التى كان يسعى إليها الفنان بعمله — أى أهدافه فى إعلام الناس وإقناعهم والتأثير فيهم — فلن نكون بأحسن حالا فى فهم فنه من ذلك المتفرج الأحمق الذى لا يقدر رياضة كرة القدم إلا بمقدار ما يبدو على حركات اللاعبين من جمال . فالأثر الفنى إن هو إلا واسطة اتصال ؛ ولكن على الرغم من أن من الحقائق الثابتة أن النجاح فى هذا التوصيل يتطلب صورة خارجية تتميز فى آن واحد بالفاعلية والجاذبية والكمال ،

فلا جدال كذلك فى أن هذه الصورة تصبح غير ذات معنى إذا نحن فصلناها عن الرسالة التى تؤديها .

ولقد سبق أن قيل عن الأثر الفنى إنه أشبه بفتح نافذة على العالم ، ولكن هذه النافذة قد تستأثر بكل انتباهنا وقد لا تستأثر بشىء منه . وقد قيل إن المرء قد يتأمل المشهد دون أن يشغل اهتمامه قط نوع زجاج النافذة أو تركيبه أو لونه . وعلى هذا القياس يمكن وصف الأثر الفنى بأنه مجرد وسيلة لنقل الخبرات ، مثل زجاج النافذة الشفاف أو عدسات النظارات التى لا تستأثر بملاحظة لابسها والتى تستخدم فحسب وسيلة لغاية .ولكنه كما أنه من الجائز أن يركز المرء اهتمامه على لوح النافذة وتركيب زجاجه دون أن يلحظ المشهد الواقع من ورائه فقد قيل إن فى وسع المرء أن ينظر إلى الأثر الفنى بوصفه بنية صورية مستقلة عديمة التوصيل ، تامة فى حد ذاتها ومنعزلة عن أى شىء خارجى عنها [1] . حقيقة أن فى وسع المرء أن يحدج النظر فى زجاج النافذة إلى أى وقت يشاء ، ولكن ذلك لا ينفى أن النافذة صنعت لكى ينظر الناس من خلالها .

إن الثقافة تقوم بحماية المجتمع . فالمبدعات الروحية والتقاليد والمواضعات والأنظمة الاجتماعية الراسخة ليست إلا وسائل للتنظيم الاجتماعى . فلكل من الدين والفلسفة والعلم والفن دوره فى معركة الكفاح من أجل الحفاظ على المجتمع . وإذا نحن قصرنا النظر على الفن ، وجدناه فى مرحلته الأولى أداة لأعمال السحر ووسيلة لضمان عيش عشائر الصيادين البدائيين . ثم يتحول إلى أداة يصطنعها المذهب الحيوى (المذهب الذى يجعل لكل شىء روحا) للتأثير على الأرواح الخيرة أو الشريرة مما يحقق مصلحة المجتمع . ولا يلبث أن يتجه ذلك تدريجيا إلى تمجيد الآلهة الجبارة ومن ينوبون عنهم على الأرض عن طريق الترانيم والمدائح وبواسطة أنصاب الآلهة والملوك . ثم أصبح الفن يستغل بعد أن اتخذ قالبا دعائيا صريحا أو مسترا فى خدمة مصالح جماعات ذات صلات وثيقة بين أفرادها ، أو مصالح الجمعيات الخاصة أو الأحزاب السياسية أو الطبقات الاجتماعية [2] . ولا يحدث إلا نادرا وفى العهود

---

(١) José Ortega Gasset : La Seshumanizacion del Arte (1925). p, 19

(٢) راجع Arnold Hauser : The Social History of Art (1951), I, 23-103.

التى يتوافر فيها قدر نسبي من الطمأنينة ، أو تلك التى يستشعر فيها الفنانون اغترابا عن مجتمعهم ، أن ينزوى الفن عن العالم ويتظاهر باللا مبالاة بالأهداف العملية زاعما أنه إنما يقوم من أجل نفسه ومن أجل الجمال[1] . بيد أنه يؤدى فى هذه اللحظة أيضا وظيفة اجتماعية على جانب كبير من الأهمية وهى أنه يوفر للناس سبل التعبير عن قوتهم وعن « فراغهم الملحوظ »[2] . وهو فى الحق يقوم بما هو أكثر من ذلك ، إذ يعزز مصالح طبقة اجتماعية بذاتها بمجرد تمثيل معاييرها التقويمية الخلقية والجمالية واعترافه الضمنى بها . والفنان الذى تعتمد حياته كلها بكل ما تنطوى عليه من آمال وتطلعات على مثل هذه الطبقة الاجتماعية ، يصبح دون أى قصد أو وعى منه بوقا يتحدث بلسان عملائه وحماته .

أما القيمة الدعائية للمبدعات الثقافية وبخاصة تلك التى تتعلق بالفن فقد تم اكتشافها واستغلالها إلى أقصى الحدود ، فى مرحلة مبكرة من التاريخ الإنسانى على حين أن ألوفا من السنين قد انصرمت قبل أن يصبح الإنسان على أهبة الاستعداد لأن يعترف للفن بطابعه الأيديولوجى وذلك فى إطار نظرية صريحة ، وأن يقر بالفكرة القائلة بأن الفن يقوم على خدمة أغراض عملية ، إما بطريق شعورى وإما بطريق لا شعورى ، وأنه يأخذ فى ذلك سبيل الدعاية الصريحة أو المقنعة . ولقد اكتشف الفلاسفة الفرنسيون فى عصر الاستنارة بل الفلاسفة الإغريق فى عصر استنارتهم نسبية المعايير الثقافية . ولطالما أثيرت الشكوك خلال العصور مرارا وتكرارا حول موضوعية الأحكام التقويمية الإنسانية ومثاليتها ، بيد أن ماركس كان أول من صاغ صراحة الفكرة القائلة بأن القيم الروحية إن هى إلا أسلحة سياسية ؛ ومن بين تعاليمه أنه ما من خلق روحى أو تصور علمى أو تمثيل للواقع إلا ويصدر عن وجه بذاته من وجوه الحق منظورا إليه من خلال المصلحة الاجتماعية ، ومن ثم فهو مبتور ممسوخ . ولكن ماركس تجاهل أننا نخوض حربا عوانا ضد هذه الانحرافات الفكرية المخلة ، وأنه على الرغم من تحيزات وجهة نظرنا التى لا مفر

---

(١) المرجع السابق. 1, 91-4 ; II. 684. 731-4, 780, 786.

(٢) Thorstein Veblen : The Theory of the Leisure Class (1899). p. 36.

منها ، فاننا نملك فى الحق القدرة على فحص أفكارنا وتمحيصها ، ومن ثم نتدارك بعض الشيء ما نتردى فيه من قصور النظر أومن خطأ. فان كل مسعى مخلص لكشف النقاب عن وجه الحقيقة ، وكل تصوير أمين للواقع ، إن هو إلا حرب على ذاتية النظرة وتحزبها ، وضد انحصار الفرد فى مصالحه الفردية والطبقية ؛ على أن الإنسان إذ يسعى إلى إدراك هذه الأشياء التى هى مصادر للخطأ كى يتجنبها ،فهو يدرك فى الوقت نفسه أن تجنبها تجنبا تاما محال عليه . لقد كان انجلز على وعى بمثل الشخص الذى يحاول انتشال قدميه من الوحل معتمدا علىّ شد رباطى حذائه ، عندما تحدث عن « انتصار الواقعية » عند بلزاك [1] . ولكن عملية تصحيح أباطيلنا المذهبية التى نقحمها على الحقيقة تدور بلا ريب فى حدود ما هو قريب إلى أفهامنا وتصورنا ومن الزاوية التى يحددها لنا وضعنا فى العالم ، وليس فى فراغ من الحرية المجردة ؛ وإنه ليكفينا أن تكون هناك مثل هذه الحدود الموضوعية ، ليكون لدينا ما يبرر لنا بصورة حاسمة التفسير الاجتماعى للثقافة ، وهى إنما تسد علينا آخر منفذ يمكن أن نؤمل فى الهرب منه فرارا من تأثير العلية الاجتماعية .

وبغض النظر عن القيود الخارجية التى تحد من مجال التفسير الاجتماعى للفن فان له كذلك قيوده الداخلية . فان كان صحيحا أن كل فن مشروط بالأحوال الاجتماعية فان من المتعذر أن نضع لكل شيء فى الفن تعريفات اجتماعية . فالبراعة الفنية ، قبل كل شيء ، لا تقبل هذا التعريف ؛ إذ ليس لها نظير اجتماعى . فقد تفضى الأحوال الاجتماعية المماثلة إلى آثار فنية غاية فى النفاسة أو غاية فى الغثاثة . ولا تربط بين هذه الآثار بعضها ببعض سوى اتجاهات مقطوعة الصلة إن فى قليل أو كثير بوجهة النظر الفنية . وقصارى ما فى مكنة علم الاجتماع هو تعليل النظرة التى يأخذها الأثر الفنى من الحياة ، فى ضوء منشئها الحقيقى ، على حين أن كل شيء يتوقف — فى مجال تذوق ماهيته — على الأسلوب الخلاق فى معالجة العناصر المعربة عن هذا الموقف وعلى العلاقات المتبادلة فيما بينها .

---

(١) Letter to Miss Harkness, April 1888, in Karl Marx and Friedrich Engels : Literature and Art (1947), pp. 42-3.

وقد تتخذ مثل هذه العناصر خصائص جمالية أشد ما تكون اختلافا وتباينا ، ثم إن المعايير الجمالية قد تكون متماثلة على الرغم من عظم الخلاف فى وجهة النظر . وإنها لأضغاث أحلام أو أثر متخلف عن النزعة المثالية التى تقرن الجمال بالخير kalokagathia أن يدخل فى روعنا أن العدالة الاجتماعية والقيمة الفنية متلازمتان على أى نحو ، أو أن فى وسع المرء الحكم بأى سبيل على نجاح الأثر الفنى أو فشله من وجهة النظر الجمالية استنادا إلى الأحوال الاجتماعية التى أحاطت نشأته ، أما ما تصوره مذهب الحرية إبان القرن التاسع عشر من وجود تحالف عظيم بين النهضة السياسية والأصالة الفنية وبين المشاعر الديمقراطية والمشاعر الفنية وبين المصلحة الإنسانية بعامة والأسس الفنية الصادقة صدقا كليا ، فليس إلا وهما باطلا لا أساس له من الواقع ، بل قد تثار الريب والشكوك حقا حول الصلة المزعومة بين الصدق الفنى والصدق السياسى وكذلك المطابقة بين المذهب الطبيعى والاشتراكية ، وقد كانت هاتان الفكرتان منذ البداية من بين الدعاوى الأساسية للنظرية الاشتراكية فى الفن . كما أنهما ما برحتا جزءا من العقيدة الاشتراكية [1] . ولعله مما يثلج صدورنا تماما أن نعلم أن الظلم الاجتماعى والاضطهاد السياسى كانا يلقيان فى العقم الروحى قصاصهما الرادع ، ولكن هذه لم تكن هى الحال دائما . فلقد كانت ثمة عهود فى الواقع مثل عهد الإمبراطورية الفرنسية الثانية ، تميزت فيها سيادة نمط اجتماعى غير ذى تعاطف كبير ، بفساد فى الذوق وافتقار إلى الأصالة الفنية ؛ ولكن هذا العهد كان يخرج إلى جانب هذا الفن الهابط ، آثارا فنية نفيسة إلى حد بعيد . فالى جوار أو كتاف فوييه Octave Feuillet كان هناك جستاف فلوبير Gustave Flaubert وإلى جانب الفنانين من طبقة بوجيرو Bougeureau وبودرى Boudry ظهر فنانون من أمثال ديلاكروا Delacroix وكوربيه Courbet ومع ذلك فمما قد يكون له عظيم المغزى أن ديلاكروا لم يكن من الناحيتين الاجتماعية والسياسية أقرب إلى كوربيه منه إلى بوجيرو ، كما أن الأهداف الفنية المشتركة لكل منهما لم تكن تقوم على أساس من أى نوع من التضامن السياسى .

---

(١) Hauser, Op. Cit., II, 775.

وعلى أية حال فبوسعنا القول على الإجمال إن الطبقة البرجوازية « الوصولية » قد نالت فى ظل الامبراطورية الفرنسية الثانية ما هى أهل له من فنانين . ولكن ما قولنا فى عهود كتلك التى شهدها الشرق القديم أو العصور الوسطى حيث لم تحل بحال نظم حكم استبدادية غاية فى الطغيان والجور ودكتاتوريات روحية مفرطة التعصب ، دون إنتاج فن عظيم ، بل هيأت للفنان ظروفا معيشية لم يكن يجد فيها فيما بعد أدنى مشقة أو عسر ، بل إنه لم يكن دون ريب يعانى منها ما يحسب فنان العصر الحاضر أنه يكابده من ضغط أى شكل من أشكال الحكم حتى ما كان منه شديد اليسر والتحرر ؟ ألا يدلنا ذلك على أن الشروط اللازمة للبراعة الفنية تخرج عن نطاق كفالة الحرية السياسية أو عدم كفالتها ، وأنه لا سبيل إلى قياس هذه البراعة بالوسائل الاجتماعية ؟ وما بالك بالأمثلة الأخرى التى توحى فيما يبدو بوجهة نظر مضادة كما هو حال الفن الكلاسى اليونانى الذى كاد لا يمت بصلة إلى السواد الأعظم من الشعب ، كما أنه لم يكن إلا على علاقة أوهى ما تكون بالنظام الديمقراطى وماذا عن « ديمقراطية » عصر النهضة الإيطالية ، التى لم تكن فى الواقع من الديمقراطية فى شىء ؟ أو الأمثلة الأخرى المستمدة من عصرنا الحاضر والتى تكشف عن موقف الجماهير من الفن .

وقد حملت إلينا الأنباء منذ فترة غير بعيدة أن شركة انجليزية قامت بنشر مجلد ضخم يضم شتيتا من اللوحات المستنسخة ، غثها وثمينها ، حتى لقد اجتمعت فيه نماذج للذوق الشعبي وأخرى أكثر تهذيبا ، واختلطت به الصور الدينية والرسوم التوضيحية للقصص والحكايات والمبدعات التصويرية الأصيلة . وقد طلب إلى المشترين الإشارة إلى الصور التى يفضلونها . وانتهى الأمر بأنه على الرغم من أن هؤلاء الذين طلب إليهم ذلك ، يعدون من المثقفين بدرجة ما بوصفهم مشترين للكتب ، وعلى الرغم من أن المستنسخات التى تندرج تحت بند « الفن الجيد » ، بلغت ثمانين بالمائة مما يكفل رجحان كفتها ، فان الصور الست الأولى التى نالت غالبية الأصوات لم تضم سوى صورة واحدة فقط من الصور التى تقع ضمن هذه الفئة [1] .

---

(١) لم استطع الحصول على معلومات أوفر عن المجلد المذكور.

وإذا نحن أخذنا هذا النوع من الاستجابة دليلا على أن الغالبية العظمى من الجمهور تناهض بشكل قاطع النوع الجيد من الفن ، وتؤثر الردىء منه ، أمكننا على الأقل أن نصوغ قانونا اجتماعيا يقرر العلاقة — وإن كانت علاقة عكسية — بين الكيفية الجمالية والرواج الشعبي . بيد أنه لا تظهر فى هذه الحالة أدنى علامة تدل على وجود موقف ثابت تجاه الخاصة الجمالية .ولاشك فى أن هناك على الدوام قدرا معينا من التوتر بين الكيفية الفنية والرواج الشعبي ، بل قد ينشب بينهما كما هو الحال مع الفن الحديث فى الوقت الحاضر صراع سافر . والفن الذى يعتد به حقيقة هو ذلك الذى يخاطب من نالوا قسطا معينا من الثقافة ، وليس ذلك الذى يتجه إلى « الرجل الطبيعى » الذى قال به روسو ؛ فثمة شروط ثقافية ينبغى توافرها لفهم هذا الفن ، ومن ثم فلا مندوحة عن أن يكون رواجه الشعبي محدودا .

ومن ناحية أخرى فان غير المثقفين لا يؤثرون بالضرورة ، الفن الردىء على الفن الجيد ؛ إلا أنهم يقيسون النجاح بمعايير مغايرة للمعايير الجمالية تماما ، فهم لا يستجيبون لما يعتبر رديئا أو جيدا من الناحية الفنية ، بل بما يؤثر على مجرى حياتهم بتأثيرات مطمئنة أو مقلقة ؛ فهم على أهبة الاستعداد لتقبل كل ما يتميز بقيمة فنية على شريطة أن يوفر لهم مطلبا حيويا من مطالب حياتهم ، بتصويره لرغباتهم وأوهامهم وأحلام يقظتهم ، وعلى أن يهدئ من روعهم ويعزز إحساسهم بالأمن . وعلى أية حال ، فلا ينبغى أن يفوتنا أن الغريب والشاذ والعسير ، من شأنه — لهذا السبب وليس لأى سبب آخر — أن يشيع الاضطراب والجزع فى نفوس الجمهور غير المثقف .

ومن ذلك يتضح أن علم الاجتماع إنما يقصر عن تفسير العلاقات التى تربط بين الكيفية الفنية والرواج الشعبي ؛ أما المسائل المتعلقة بالأحوال المادية لإبداع الأعمال الفنية فلا تجد من علم الاجتماع إجابات شافية . ذلك أن علم الاجتماع يخضع لبعض القيود التى تنسحب على تلك العلوم كافة التى تأخذ بالمنهج النشوئى فى دراسة الصور الثقافية ، وبخاصة علم النفس ، وهى قيود ناشئة عن هذا المنهج ذاته . وليس ببعيد فى واقع الأمر أن يغيب عن ناظريه بين الحين والحين الأثر الفنى ، بصفته هذه ، فيحسبه سجلا لشىء أهم وأخطر من الأثر الفنى ذاته . فكما أن

العوامل التى يراها علم النفس ذات أثر حاسم فى مضمار الإبداع الفنى ليست هى دائما العوامل ذات الأهمية الفنية البالغة فى الأثر الفنى ذاته ، فان معالم الأثر الفنى أو المدرسة الفنية التى يعلق عليها علم الاجتماع أهمية بالغة ليست هى دائما المعالم نفسها ذات الأهمية الجمالية . فالفنان الذى يعد من وجهة النظر الاجتماعية فى الدرجة الثانية أو الثالثة قد يحتل مركزا رئيسيا فى إحدى الحركات الفنية ، فالتاريخ الاجتماعى للفن لا يقوم مقام تاريخ الفن أو يبطله ، والعكس بالعكس ؛ فكل منهما يصدر عن طائفة مختلفة من الحقائق والقيم . وإذا نحن نظرنا فى التاريخ الاجتماعى للفن على هدى معايير تاريخ الفن وأحكامه ، لانقلبت الحقائق واختلت موازينها ، ولنا أن نذكر فى هذا الصدد أنه حتى بالنسبة لتاريخ الفن ذاته ، فانه يتخذ معايير مغايرة لأسس النقد الفنى المجرد ، ومناقضة كذلك لمعايير التجربة الجمالية المباشرة كما قد يحسن بنا أن نشير أيضا إلى أن الصراع يحتدم فى الغالب بين كل من القيم التاريخية والقيم الجمالية . ومحال علينا أن ننبذ وجهة النظر الاجتماعية فى الفن إلا حين تزعم بأنها وجهة النظر المشروعة الوحيدة أو نخلط بين المغزى الاجتماعى للأثر الفنى وقيمته الجمالية .

وإذا نحن طرحنا جانبا اختلاف وجهات النظر إلى الأثر الفنى — الأمر الذى يسهل تداركه برغم ما يجر إليه من بلبلة واضطراب — فان المبحث الاجتماعى للفن يشارك غيره من المباحث العلمية التى تأخذ بالمنهج النشوئى — كما فى رأى هواة الفن — فى مثلب آخر ، يتمثل فى زعمه بأنه إنما يستخلص للآثار الفنية خصائص مميزة فريدة من مبحث آخر مقطوع الصلة بمبحثه ، أو من قضايا عامة لا شأن لها بوجهة النظر الفنية ، وإن أسوأ مثل على هذا الضرب من التعدى ، إنما يتمثل فى أية محاولة للتدليل على خضوع الكيفية أو الموهبة الفنية للأحوال الاقتصادية .

وكم نسف فى مقارعتنا هذه الحجة بقولنا فحسب إن قلة قليلة من السذج الدماطيقيين هى التى حاولت استخلاص الصور الروحية من الحقائق الاقتصادية على نحو مباشر ، وإن نشأة الأيديولوجيات إنما هى عملية تدريجية طويلة المدى بالغة التعقيد ، أبعد ما تكون عن تلك التى تتصورها المادية الساذجة . وكيفما كانت عليه الطريق المؤدية من أحوال اجتماعية بعينها إلى ابتداع قيم روحية من تعقيد ووعورة

وتناقص ، كما هو الحال مثلا مع الطريق المفضية من رأسمالية الطبقة الهولندية المتوسطة إلى أعمال رمبراندت Rembrandt فسيجد المرء لزاما عليه فى النهاية أن يقرر ما إذا كانت مثل هذه الأحوال لها صلة بالموضوع أو مقطوعة الصلة به . وقد يعمد المرء إلى المراوغة متحاشيا الوصول إلى قرار وأن يخوض فى الحديث عن ثنائية الروح والمادة وجدليتهما وتفاعلهما وتكافلهما ، ولكنه محتم عليه أن يتخذ أحد سبيلين فاما أن يكون مثاليا وإما أن يكون واقعيا وعليه أن يتصدى لهذا السؤال : هل العبقرية منزلة من السماء أم أنها تتشكل هنا على الأرض ؟

وكيفما كان الرأى الذى سيقطع به فى مثل هذه المسألة الحاسمة فلن يتيسر قط تفسير عملية ترجمة الأحوال الاقتصادية إلى أيديولوجيات تفسيرا كاملا ؛ فقد تنطوى عند هذه النقطة أو تلك على ثغرة أو طفرة . بيد أنه لا ينبغى أن يدخل فى روعنا أن عملية الانتقال وحدها من الأحوال المادية إلى الروحانيات تجرنا إلى طفرة من هذا القبيل فان كل انتقال من صورة ما روحية ، إلى صورة أخرى ، وكل تحول يطرأ على الطراز أو « المودة » ، وكل انهيار لتقليد قديم ونشأة لتقليد جديد ، وكل تأثير لفنان على آخر بل كل انحراف للفنان الواحد عن اتجاهه ، إنما هى تغيرات منفصلة غير قابلة للتفسير ، وكل تغيير إذا ما نظرنا إليه من الخارج رأيناه مفاجئا مستعصيا على الفهم بأدق معنى لهذه العبارة ، فالتغير التدريجى المستمر لا نعرفه إلا بالتجربة الذاتية الباطنة بمعنى أنه يتعذر تكوينه من المعطيات الموضوعية .

والطفرة الواقعة ما بين الماديات والروحانيات طفرة هائلة لا تحد ، ومع ذلك فاننا نقدم عليها فى نطاق حياتنا الاجتماعية بل داخل دائرة حياتنا الاقتصادية ذاتها . فأشد الاقتصاديات تخلفا إن هو إلا اقتصاد نظمه الإنسان وليس حالة طبيعية ؛ فمنذ اللحظة التى نخلف فيها الطبيعة وراءنا ، يستحيل أن نلتقى بعدئذ بما هو مادى صرف ؛ وحين يقع فى روعنا أننا إنما نتحدث عن الأحوال المادية ، تكون القفزة إلى عالم التصورات الروحية قد وقعت بالفعل . وعلى ذلك فالشقة التى تفصل بين الأحداث الطبيعية وأشد نظم الاقتصاد إمعانا فى التخلف ، تفوق بشكل أو آخر تلك التى تفصل بين الاقتصاديات البدائية وأعلى الأجواء التى تحلق إليها الروح الإنسانية على الرغم من أن كل مرحلة من مراحل الطريق تتخللها الهوى السحيقة :

وأبرز النقائص التى تعتور المبحث الاجتماعى للفن مثلما تعتور التفسيرات النشوئية للبنايات الروحية كافة إنما ترجع إلى محاولته تحليل موضوع تقوم طبيعته أساسا على التركيب تحليلا يرده إلى عناصر بسيطة ، نعم إن مهمة التفسير العلمى تقتضى التبسيط وتحليل المركب إلى عناصره المكونة له ، والتى تدخل كذلك فى غيره من المركبات . ومثل هذا الإجراء لا يؤدى خارج ميدان الفن إلى الإضرار بأى شيء يعتبر حقا من جوهر الموضوع (المبحوث) ؛ بيد أنه حين يطبق على الفن فانه يؤدى إلى حذف الموضوع كما يظهر فى تمامه ، على حين أن النظر إلى الموضوع هنا فى تمامه هو الأسلوب الوحيد الذى يمكن أن نعالجه به معالجة صحيحة . فاذا ما أسقط المرء عن الأثر الفنى — أو تجاهل عامدا — صفته التركيبية ، التى تتمثل فى نسيج أجزائه المتداخلة والتباس رموزه وتعدد أصواته ، والاعتماد المتبادل بين شكله ومضمونه والتموجات التى لا تخضع لتحليل فى معرض إيقاع النغم وتطنيبه ، فقل السلام على أعظم ما يقدمه لنا الفن . وكيفما كان الحال فعلم الاجتماع ليس وحده الخاسر فى هذا المضمار ، فيتعين على أى معالجة علمية للفن أن تؤدى ثمن المعرفة التى تجتنيها من وراء تقويض التجربة الجمالية المباشرة إلى غير رجعة . وقد كان الضياع من نصيب مثل هذه التجربة الأصيلة المباشرة ، حتى بالنسبة لأشد التحليلات التاريخية حساسية ووعيا. غير أن ذلك كله لا يمكن بطبيعة الحال أن يتخذ ذريعة لنقاط الضعف الخاصة التى يجنح إليها العالم الاجتماعى ، كما أنها لا تعفيه من واجب تقويم وجهة نظره كلما وجد إلى ذلك سبيلا أو أن يكون على وعى بها وهذا أضعف الإيمان .

والأثر الفنى ليس فحسب مصدرا للتجربة الشخصية المركبة بل إنه ينطوى كذلك على ضرب آخر من التعقيد لأنه مركز التقاء مسارات علّيّة شتى . فهو يصدر عن ثلاث على الأقل من الحالات المختلفة النوع ؛ نفسية واجتماعية ثم طرازية . والشخص بوصفه كائنا نفسانيا ، لا يدخر لنفسه فحسب حرية الاختيار بين مختلف الإمكانات التى تجيزها العلية الاجتماعية ، بل إنه ليخلق بنفسه دوما إمكانات لا يرسمها له مجتمعه بحال ، وإن كانت تخضع لقيود الأحوال الاجتماعية التى يعيش فى ظلها . والشخص المبدع يبتكر صورا جديدة للتعبير لا يجدها مجهزة له سلفا . أما ما يسلم به فأقرب

إلى الطابع السلبي منه إلى الطابع الإيجابى ؛ ألا وهو جملة ما لا يمكن تصوره أو استشعاره أو التعبير عنه أو فهمه فى تلك اللحظة التاريخية المعينة . ولا شك فى أنه من المتعذر تعيين مثل هذه البقع العمياء لعصر من العصور إلا فى زمن لاحق ، فالأحوال الراهنة تبدو دائما فوضوية المظهر ، حتى ليخيل لنا أن بوسع الشخص أن يفعل بها ما يشاء . ثم لا يلبث المرء أن يتبين أن ثمة قانونا اجتماعيا قد صاغ الاختيارات الفردية بما يتفق مع اتجاه واحد بعينه . وعلى هذا النحو أيضا يتضح لنا شيئا فشيئا خط طرازى معين تندرج تحته أساليب خاصة فى التعبير كان يظن أنها قد صدرت عن اختيار حر . والحقيقة أن الاتجاهات الفنية تظهر دون شك وعلى نحو أوضح مما يبدو عليه الحال مع الاتجاهات الاجتماعية ذاتها ، بمظهر القواعد الموضوعية التى تفرض نفسها على الاختيارات الشخصية ، إذ لا نلبث أن نتبين باستذكارها ، أن الأشخاص ليسوا إلا ناقلين لهذه الاتجاهات الفنية التى لا تحمل اسما .

بيد أنه لا غناء لتاريخ الطرز عن أى من العلية النفسانية أو العلية الاجتماعية . فلن يتيسر لنا قط أن نعلل ، بناء على اعتبارات صورية طرازية محضة انقطاع خط للتطور الفنى وإفساحه المجال لخط مناقض له تماما بدلا من أن يمضى فى تحقيق مزيد من التقدم والانتشار. أى ، باختصار ، لماذا وقع التغير وقت أن وقع ؟ ومن غير الممكن التكهن « بذروة » أى خط للتطور بناء على المعايير الصورية ؛ إذ تنشب الثورة عندما لا يصبح فى الإمكان تكييف طراز بعينه للتعبير عن روح العصر ، وهو أمر مرهون بالأحوال النفسانية والاجتماعية . ولا شك فى أن تغير الطرز يتقرر اتجاهه من الداخل ، بيد أن ثمة دائما عدة اتجاهات ممكنة . وعلى أى حال فانه يتعذر تحديد « لحظة النضج » فى الاختيار قبل وقوعها أو القول بأنها فى مأمن مما هو فى طى الغيب . ومن بين الظروف التى تحكم التغير ، تجىء الأحوال الاجتماعية على الأرجح قبل سواها ، على أن من خطل الرأى أن نحسب أن الأحوال الاجتماعية توفر للانقلاب الفنى الصور التى يأخذها فى التعبير عن نفسه ؛ فهذه الصور تعتبر نتاجا للعوامل النفسانية والطرازية بقدر ما تعتبر نتاجا للعوامل الاجتماعية . وإذا ما نحن

أخذنا فى اعتبارنا العلية الاجتماعية ، بدا لنا علم النفس كما لو كان علم اجتماع أصابه المسخ والجمود ، أما إذا وجهنا النظر شطر الدوافع النفسانية فسيظهر لنا علم الاجتماع وكأنه يناهض متابعة الأحداث حتى أصولها الأولى فى تركيب الروح الإنسانية . وأما من وجهة النظر الطرازية فان علم النفس وعلم الاجتماع يقعان فى خطأ واحد إذ يشتقان ما هو وقف على الفن من دوافع مختلفة الطابع ، ويفسران الصور الفنية على أسس لا تمت بصلة إلى « الصورة » والتحليل الوصفى هو الكفيل وحده بصون واحدية الأثر الفنى وتركيبه فهو مقضى عليه بالدمار لا محالة إزاء أية محاولة لتفسيره تفسيرا برجماتيا سواء جاء هذا التفسير من الوجهة النشوئية أو الغائية . ويستوى فى ذلك كل من علم النفس وتاريخ الفن وعلم الاجتماع .

وليس مرد ما نقف عليه غالبا من قصور النظرة الاجتماعية للفن ، فحسب ، إلى منهج البحث الذى يشارك فيه علم الاجتماع كلا من علم النفس وتاريخ الفن ، بل إنه ليرجع كذلك إلى تلك اللغة المتخلفة بعض الشىء التى يطبقها الباحث الاجتماعى على عالم الفن ، ذلك الذى يتمايز فيما بينه تمايزا دقيقا ، وهى لغة تحتل مرتبة أدنى إلى حد بعيد من تلك التى تحتلها اللغة الأكثر تهذيبا ودقة والتى يصطنعها العالم الاجتماعى أو مؤرخ الفن . إن المدركات التى يستعين بها عالم الاجتماع فى عمله تبدو عاجزة عجزا فاضحا عن مواجهة الإنتاج الفنى بكل ما ينطوى عليه من ثراء وتلون . والمقولات التى تتحدث عن الفن « البلاطى » أو « البرجوازى » أو « الرأسمالى » أو « المدنى » أو « التقليدى » أو « التحررى » إن هى إلا مقولات محدودة نمطية وصارمة أيضا للغاية حتى إنها لتقصر عن أن تفى بحق الأثر الفنى من الإجلال والتقدير . فان كلا من هذه المقولات تتضمن آراء وأهدافا فنية شتى حتى إنها لا تنبئنا بالكثير مما يمت إلى موضوع بحثنا بصلة . فما الذى نتكشفه حقا فيما يتعلق بالمشاكل الفنية التى كان على ميكل انجلو أن يصطرع معها أو عما يختص بفردية وسائله وأساليبه إذا لم يكن قد تناهى إلى علمنا شىء سوى كونه قد عاصر قرارات المجمع المسكونى بترانت ، كما عاصر الواقعية السياسية المحدثة عندئذ ومولد النظام الحديث فى الرأسمالية والحكم المطلق . ولعلنا نصبح أقدر ، إذا ما أحطنا علما

بكل ما سبق ، على تفهم حقيقة روحه القلقة وفهم التحول الذى طرأ على فنه من حيث نزوعه نحو الصنعة ، بل قد ندرك أيضا علة ما يبدو على آثاره الفنية الأخيرة من استغلاق مذهل . ولكن هذه السبيل لن تهدينا إلى سبر أغوار عظمته أو تفسير ماهية أهدافه المنقطعة النظير ، مثلما يتعذر علينا أن نستند فى تفسير عبقرية رمبراندت إلى تلك الأحوال الاجتماعية التى تمثلت فيها فى آن واحد ركيزة حياته الفنية ، والمعول الذى قوض كيانه . وهنا نجد أنفسنا بازاء النقائص المحددة الواضحة للمنهج الاجتماعى .

ولكن هل هذه النقائص ، إن وجدت ، بذات بال ؟ وإذا ما ثبت أن علم الاجتماع عاجز عن أن يسبر أغوار فن رمبراندت ويهتدى إلى سره الأخير فهل معنى ذلك أن نضرب صفحا عن كل ما يمكن أن يقدمه علم الاجتماع لنا ؟ فهل يتحتم علينا على سبيل المثال أن نعرض عن تلمس الشروط الاجتماعية التى استوجبت قيام فنه ومن ثم الخصائص الطرازية التى تميز بها عن فن الرسامين الفلمنكيين المعاصرين وعلى رأسهم روبنز ؟ إننا بذلك نتجاهل الوسيلة الوحيدة التى لا وسيلة سواها لإلقاء الضوء على حقيقة مقضى عليها بأن تظل بغير ذلك مستغلقة على الأفهام وتتمثل فى نشأة طرازين فنيين جد مختلفين مثل فن الباروك الفلمنكى والمذهب الطبيعى الهولندى وذلك فى وقت واحد تقريبا ، ومع قيام صلة جغرافية مباشرة بينهما ووجود أساس من تقاليد ثقافية متماثلة واشتراكهما فى تجربة سياسية طويلة ، وإن اختلفت الأحوال الاقتصادية والاجتماعية فيا بينهما اختلافا بينا . ما من شك فى أننا لا نجد هنا من تفسير لعظمة روبنز أو كشف لسر رمبراندت ، ولكن هل لنا من تفسير نشوئى لهذا الخلاف الطرازى غير ذلك التفسير الاجتماعى القائل بأن روبنز أخرج آثاره الفنية فى كنف مجتمع البلاط والأرستقراطية وأن رمبراندت أتى بمبدعاته فى نطاق عالمه البرجوازى الجانح إلى التأمل الباطنى ؟ أما القول بأن روبنز على خلاف رمبراندت قد نزح إلى إيطاليا وتشبع بروح فن الباروك الايطالى ، فذلك أقرب إلى كونه ذكر عرض من الأعراض منه إلى التفسير والتعليل . فلقد كان طراز التصنع هو الطراز السائد فى منتصف القرن سواء فى الأقاليم الشمالية أو الأقاليم الجنوبية ، كما أن الميول البروتستانتية ظهرت بادىء ذى بدء فى الجنوب

بمقدار ما ظهرت فى الشمال . غير أنه قد توفر فى الفلاندرز من جراء الحكم الأسبانى حياة فخمة للبلاط وطبقة أرستقراطية تألف الظهور بين جماهير الشعب ثم كنيسة مهيبة — أى كل ما لم يكن له وجود فى هولندا البروتستانتية الوقورة التى ردت الأسبان على أعقابهم . فقد ظهرت بها على النقيض من ذلك رأسمالية بورجوازية ، تتميز بالتحرر ولا تقيم وزنا كبيرا لاعتبارات الهيبة ومن ثم لا تجد غضاضة فى أن يعمل الفنانون وفق هواهم ثم يتضورون جوعا ما شاء لهم هواهم . حقيقة أن رمبراندت وروبنز فنانان فريدان لا نظير لهما بيد أنهما ليسا كذلك من حيث طرازاهما أو مصيراهما . فلا يمكن القول بأن شتى التقلبات أو التحولات التى نتبينها فى مجرى تطورهما الفنى وسيرة حياتهما معدومة النظير بحال من الأحوال ، كما أنها لا تحدونا إلى أن نعزو اختلاف الطراز فى فنيهما إلى مجرد مزاجهما الفردى وعبقريتهما الشخصية .

وعلم الاجتماع لا يمتلك حجر الفلاسفة ولا يأتى بالمعجزات أو يحل المشكلات جميعا . ومع ذلك فهو أكثر من مجرد مبحث فرعى بين عديد من المباحث . فكما كان علم اللاهوت فى العصور الوسطى والفلسفة فى القرن السابع عشر والاقتصاد فى القرن الثامن عشر ، فعلم الاجتماع بالنسبة لوقتنا الحاضر يمثل علما محوريا تتركز حوله وجهة النظر إلى العالم برمتها والخاصة بهذا العصر . والتسليم بدعاوى علم الاجتماع معناه الانتصار للتنظيم العقلى للحياة ومساندة الصراع ضد الأحكام الهوائية المبتسرة . أما الفكرة التى من أجلها تبوأ علم الاجتماع هذا المركز الرئيسى فقد تمثلت فى اكتشاف الطابع الأيديولوجى للفكر ، ذلك الاكتشاف الذى اتخذ خلال المائة السنة الماضية عدة أقنعة مختلفة ، والذى تبدى فى فضح كل من نيتشه وفرويد لخداع الذات بقدر ما تبدى فى مذهب ماركس القائل بالمادية التاريخية . إن المطلب الوحيد الذى يصر عليه هؤلاء المفكرون جميعا على اختلافهم هو أن يكون المرء على بينة من دخيلة نفسه وعلى وعى بتلك الأحوال التى شكلت شخصيته وفكره وإرادته . ويسعى علم الاجتماع إلى الكشف عن مقومات الفكر والإرادة التى تصدر عن المركز الاجتماعى للفرد . وترجع الاعتراضات التى توجه إلى مثل هذا العلم فى الغالب إلى أن التقدير السليم لهذه العلاقات الاجتماعية لا يدخل فى دائرة البحث النظرى المحض ؛

ذلك أن الناس يميلون إلى التسليم بها أو إنكارها لاعتبارات أيديولوجية بعينها . وكثيرون ممن يمقتون علم الاجتماع مقتا شديدا يهولون من نقائصه كيما يتغاضون عن أحكامهم المسبقة . ويناهض البعض الآخر التفسير الاجتماعى لكل ما يدخل فى عالم الروح ، غير راغب فى الإقلاع عن توهم الصدق الأزلى للفكر ومصير الإنسان الذى كتب عليه قبل بدء التاريخ . ومن ناحية أخرى فان الفريق الذى يقبل علم الاجتماع بوصفه مجرد وسيلة واحدة من الوسائل التى نبلغ بها غاية المعرفة وكمالها ، ليس هناك ما يدعوه من جانب إلى التقليل من نقائص هذا العلم التى لا سبيل إلى إنكارها أو أن يهون من جانب آخر من مدى إمكاناته التى لم تستغل بعد .

الفصل الثانى

المنهج الاجتماعى

أو فكرة الأيديولوجية فى تاريخ الفن



الفصل الثانى

المنهج الاجتماعى
أو فكرة الأيديولوجية فى تاريخ الفن

إن فكرة الأيديولوجية التى تفرعت عن فكرة « الشعور الزائف » تحمل كثيرا من النظائر المذهلة بينها وبين فكرة « التبرير العقلى » فى نظرية التحليل النفسى : فالشخص « يبرر عقليا » مواقفه وأفكاره ومشاعره وأفعاله ، بمعنى أنه يحرص على أن يجعل لها تفسيرا مقبولا لا يتعارض مع ما تقول به المواصفات الاجتماعية . وعلى هذا النهج أيضا تؤول الفئات الاجتماعية ، على لسان من يمثلونها من الأفراد ، الوقائع الطبيعية والتاريخية ، بل إنهم يعللون آراءهم وتقويماتهم وفقا لاهتماماتهم المادية ورغبتهم فى السلطة ثم لاعتبارات الهيبة والكرامة ، إلى غير ذلك من الأهداف الاجتماعية . وكما أن الشخص فى محيط بواعثه وأهدافه يظل غافلا عن كونه يقوم بمثل هذا التبرير العقلى ، فان أفراد الفئة الاجتماعية الواحدة يقصرون غالبا عن إدراك الحقيقة الماثلة فى خضوع فكرهم للظروف المادية للحياة . ولو كان الأمر على خلاف ذلك لكان « الفكر المذهبي كله قد قضى عليه بالانهيار » على حد قول انجلز[1] ويقطع بنا هذا التشبيه بنظرية التحليل النفسى خطوة أخرى . فكما أنه لا يتحتم على الشخص أن يبرر عقليا كل ما يصدر عنه من سلوك على اعتبار أن جانبا كبيرا من أفكاره وأفعاله ومشاعره لا تقابل بالاعتراض من جانب المجتمع

(١) Friedrich Engels : Ludwing Feuerbach and the Outcome of Classical German Philosophy, in Karl Marx and Friedrich Engels : Selected Works (1942), I, 417 ff Letter to Franz Mehring of July 14, 1893, ibid., pp. 388 ff.

أو أنه لا يقيم لها وزنا ، فان المنتجات الثقافية للجماعات تشتمل على تصورات وتعليلات للحقيقة توصف بأنها « عديمة الضرر » أو « موضوعية » حيث لا تقوم ثمة علاقة مباشرة بينها وبين اهتمامات الجماعات المعنية كما لا تصطدم بمصالح أية جماعات أخرى . ومن ثم توصف القضايا الرياضية ونظريات العلوم الطبيعية فى مجموعها بأنها موضوعية كما تخضع لقواعد يمكن اعتبارها معايير للحقيقة ثابتة لا تتغير ، وغير محدودة بزمان . بيد أن مجال مثل هذه القضايا الموضوعية محدود نسبيا ، ولئن أحس المرء بشيء من التردد فى اعتبار تاريخ الرياضيات أو الميكانيكا ذيلا ملحقا للتاريخ الاقتصادى فان العلوم الطبيعية مثل علم الطب لا تعدم دون شك مظاهر الاعتماد على الظروف الاقتصادية الاجتماعية ، ومن ثم يتضح لنا أن المشكلات لا تخضع للاعتبارات الاجتماعية من حيث نشأتها فحسب بل وفى الاتجاه الذى تأخذه حلولها فى الغالب . ومن ناحية أخرى فان العلوم الإنسانية وبخاصة فروع البحث التاريخى المختلفة تواجه بدورها العديد من المشكلات التى لا تمت بصلة أو تكاد إلى التفسير الأيديولوجى للمادة موضوع البحث ، أى أنها مشكلات يستند فى حلها أساسا على المعايير الموضوعية . وإذا ما نحن طرحنا المسائل التفصيلية جانبا ، فسوف يتضح لنا أن لكل بناية من البنايات الثقافية على اختلافها كالدين أو الفلسفة أو العلوم الطبيعية أو الفن « بعدها » المناسب الخاص الذى يبعد بها عن منشئها الاجتماعى ، أى أنها تشكل سلسلة متعددة الحلقات تكشف عن « تشبع أيديولوجى » مطرد . وتبدأ هذه السلسلة بالعلوم الرياضية التى تكاد تكون محايدة من وجهة النظر الاجتماعية، حيث إن قضاياها الخاصة لا تسمح إلا نادرا باستنتاج ما يدل على تاريخها أو مكانها أو ظروف نشأتها ، وتنتهى بالفن الذى يكاد يتعذر القول باشتماله على خصيصة محايدة واحدة من وجهة النظر التاريخية والاجتماعية . ويحتل الفن بين حلقات هذه السلسلة مكانا أشد ما يكون قربا إلى الواقع الاجتماعى وبعدا عما ينظر إليه عادة على أنه أفكار صادقة صدقا لا زمنيا (أزليا) . فهو — على الأقل — يتجه إلى الأهداف الاجتماعية على نحو أقل تحفظا وأشد صراحة ويتخذ سلاحا مذهبيا ، فى صورة تقريظ أو دعاية ، بطريقة أوضح وأبرز مما هو الحال مع العلوم الموضوعية . وإن قال قائل إن الاتجاهات الاجتماعية التى يخدمها الفن قل أن تظهر سافرة دون مسحة

من التسامى والاستعلاء فردنا عليه أن ذلك من صميم الأسلوب الأيدلويوجى فى التعبير ، الذى لا يملك — إن أراد بلوغ مآربه — أن يدعو طفلا باسمه المباشر .

وفى هذه السلسلة التى تصل ما بين الفن والعلوم المضبوطة والرياضيات تتناسب الزيادة فى معدل ما يتوافر للبنايات الثقافية من استقلال تناسبا عكسيا مع بعدها عن التجربةا المباشرة للشخص الحقيقى الذى لا فرق فى حياته النفسية بين الفكر والوجدان والتأمل والعمل والنظرية والتطبيق ، وهو ذلك الفرد الذى عرّفه فلهلم دلتاى (كما نعلم) « بالإنسان التام » . وكلما تطابقت مادة الموضوع فى ميادين الإبداع الثقافى المختلفة مع الإنسان الحقيقى العينى تعذر النظر إلى مادة الموضوع هذه بوصفها شيئا لا شخصيا ولا تاريخيا ، وظهر أن فكرنا رهن باعتبارات اجتماعية ومذهبية . ولا ريب فى أن « الشعور بعامة » بوصفه مقابلا « للعلوم الطبيعية » وكذلك فكرة « دلتاى » عن « الإنسان التام » ليسا سوى مدركين « حدّين » ، لا يصلحان إلا أن يكونا « نمطين مثاليين » . « فالشعور بعامة » المجرد اللا زمنى لا يتوافر فى صورته البحث حتى فى العمليات الرياضية ذاتها كما أن « الإنسان التام » البراء من كل أثر للتخصص لا يتبدى حتى فى تلك الآثار الفنية التى تقابل بالاستحسان الفورى على أوسع نطاق وأعمه ، ذلك أن تحقيق أى أثر فنى يستلزم قسطا معينا من التحيز والتوسط ، وذلك يعتبر بمثابة قيد على الدور الذى يلعبه الفرد الحى التام .

ولا نعدم عند ماركس وانجلز حديثا عن المسافات المتفاوتة بين مختلف البنايات الثقافية من جهة وأساسها الاقتصادى من جهة أخرى ، كما يذكر انجلز فى فقرة شهيرة من مؤلفه عن فويرباخ Feuerbach أن العلاقة البينية التى تربط بين الأفكار والأحوال المادية التى أنشأتها ، تزداد فى الأيديولوجيات العليا تعقيدا وغموضا من جراء الحلقات الوسطى . وهذه وجهة نظر سليمة فى جوهرها . فمضمون الفن والدين والفلسفة إنما هو أغنى ، كما أن بنيانه أشد فى عدم دلالته من ذلك الذى يختص بالعلوم الطبيعية والرياضيات . وهذا هو حاله أيضا حتى لو قورن بمضمون فكرتى القانون والدولة ، حيث تنعكس الأحوال الاقتصادية بطريق مباشر جدا أى بأسلوب لا يحمل القدر ذاته من التسامى والاستعلاء . ولكن الحقيقة الماثلة فى أن أحوال الملكية العقارية الخاصة بنظام اقتصادى معين ، تنعكس على

نصوص القانون والأنظمة السياسية الجارية بصورة أوضح مما هو الحال مع الاتجاهات المعاصرة للفلسفة أو الفن ، لا تعنى أن الفن والفلسفة أوفر حظا من الاستقلال عن الظروف المعيشية الفعلية من الفكر التشريعى أو السياسى . والواقع أنهما لا يفتآن يستمدان وجودهما من الواقع الاجتماعى التاريخى المباشر إلى مدى أبعد مما يتحقق للقانون بشرائعه الموضوعة أو يتأتى للدولة بمنظماتها الثابتة . وربما اختفت إرهاصات السببية الاجتماعية بالنسبة للفن والفلسفة وراء قناع ، ولكنها ليست بحال أقل فاعلية أو حسما مما تبدو عليه فى الميادين الثقافية الأخرى .

وعلى أية حال فان مشكلة الأيديولوجية تتخذ فى ميدان الفن صورة مخالفة لتلك التى تتخذها فى العلوم الطبيعية ، ذلك أن فكرة الصدق فى الفن تختلف اختلافا بينا عن فكرة الصدق النظرى . فان الأثر الفنى لا يكون « صوابا » أو « خطأ » على نحو ما تكون الحقيقة النظرية ؛ فلا يمكن أن يوصف (إن شئنا التحديد) بأنه حق أو باطل . فليس من الممكن تطبيق مدرك الصدق الثابت الأزلى فى مجال الفن إلا بعد تحفظات مشددة خاصة ، ولا محل هناك للحديث عن الوعى الباطل فضلا عن الوعى السليم . وبعبارة أخرى ، فانه طالما أن الحقيقة ليست هى الهدف المنشود ، فمن العبث أن نتحدث عن الالتزام بها أو الهروب منها . فالفن متحيز أولا وأخيرا ، ولما كانت أية وجهة نظر لا تتخذ من الواقع موقفا معينا تعتبر عاطلة من كل ماهية فنية فان مشكلة النسبية لا وجود لها فى محيط الفن . فكل وجه من وجوه الفن يمثل منظورا معينا ، حتى أنه لا يحق لنا أن ندمغ أى وجه منه بالبطلان إلا إذا كان منطويا على تناقض باطنى .

ومع ذلك فمن الخطأ أن ننكر على الفن كل حق له فى الوصول إلى الحقيقة أو أن ننكر عليه قدرته على الإسهام مساهمة قيمة فى زيادة معارفنا عن العالم والإنسان . ولعلنا لسنا فى حاجة إلى إيراد مزيد من الأدلة على أن الأعمال الأدبية إنما هى مصدر غنى للمعرفة ؛ ولا غرو فان أجل الانتصارات التى حققتها البصيرة السيكلوجية والتى أصبحت فى متناول أيدينا قد صدرت عن أساطين كتاب الرواية والمسرح . بيد أنه ليس هناك من شك أيضا فى أن الفنون المرئية تسهم بالكثير فى سبيل توفير ركائز حياتنا فى هذا العالم . وتجدر الإشارة ، بطبيعة الحال ، إلى الفارق بين المعرفة

العلمية والتمثيل الفنى ، وأن نؤكد على سبيل المثال أن الحديث عن الاتجاهات « الطرازية » فى الفن أمر مشروع تماما ، ولكنه بالنسبة للعلم مظنة شك كبير[1] . بيد أن عالم الاجتماع حقيق بأن يتوجس خيفة من التطرف فى فصل الفن فصلا جذريا عن العلم . فان نظرة أى جيل إلى العالم أو إذا شئنا التحديد ، نظرة أية جماعة مستقلة بذاتها تاريخيا واجتماعيا ، تعتبر كلا لا يقبل التجزئة . وربما كانت تلك المحاولات الرامية إلى تحديد الميادين المختلفة التى تكشف فيها هذه النظرة إلى العالم عن نفسها محاولات مثمرة واعدة فيما يتعلق بفلسفة المعرفة ، غير أنها تبدو للعالم الاجتماعى أقرب إلى التمزيق الصارم العنيف للواقع الذى يقوم بدراسته . فالفلسفة والعلم والقانون والعادات والفنون إن هى فى نظره إلا وجوه مختلفة لموقف موحد من الواقع ؛ فان الناس يلتمسون فى كل هذه الصور جوابا عن سؤال واحد ويسعون إلى حل مشكلة واحدة بعينها ألا وهى كيف يحيون . ولا ينصب اهتمامهم فى النهاية على صياغة الحقائق العلمية أو إبداع الآثار الفنية أو حتى وضع السنن الخلقية ، إلا ليحققوا وجهة نظر إلى العالم صالحة للتطبيق ، ومبدأ للحياة يمكن الركون إليه والاهتداء به ؛ وهم على الدوام وأينما كانوا منكبون على مهمة واحدة وهى قهر غرابة الأشياء وغموضها .

ونحن إذ نشير إلى نصيب الفن فى تكوين وجهات النظر إلى العالم لا نعنى بذلك أن الفن مرتبط على الدوام بالحاجات العملية أو ننكر أن من سمات الفن المتميزة كونه على وجه التحديد متحررا من براثن الحقيقة الراهنة . وإذا ما جنح أحد إلى الإفراط فى توكيد الأحوال الواقعية للإنتاج الفنى ، فقد يحق لنا القول بأن لتطور الصور الطرازية منطقا باطنا يختص به . كما يكشف الفن عن روح من المثابرة والجد فى طلب حلول بعض مشكلاته الصورية ، وبوسعنا أن نتبين فى المراحل الطرازية كافة تقدما يتصف بالاطراد والاستمرار إلى حد بعيد نحو ذلك الهدف . ومع ذلك فقد قيل إن مثل هذا التطور الباطن لا يقع فحسب داخل المراحل التاريخية ذات الطرز الموحدة المتسقة فى أجزائها — أى تلك الحقب التى يظهر فيها على سبيل

---

(1) Theodor Geiger : « Kritische Bemerkungen zum Begriffe der Ideologie », in Gegenwartsprobleme der Soziologie (A. Vierkandt zum 80 : Geburtstag, (1949), p. 143.

المثال تقدم مطرد نحو تصوير الطبيعة أو نحو التشكيل التجريدى – بل يحدث كذلك فى حالة تلاحق الطرز المختلفة . ومن هذه الناحية تبدو العلاقة بين الطرز المتتابعة بعضها مع بعض على هيئة سؤال وجواب ، وموضوع ونقيض الموضوع . فقد قيل على سبيل المثال إن فن الباروك لم يكن تعبيرا عن أحوال اجتماعية تاريخية جديدة بل استمرارا « منطقيا » لفن عصر النهضة ، إذ يعتبر من ناحية حلا للمشكلات الصورية التى أقامتها آثار فنانى عصر النهضة ونتيجة من ناحية أخرى لتناقض ما ، يرد كذلك إلى علاقة معينة بهؤلاء الفنانين . ونظرية « منطق التاريخ » هذه التى تؤكد الحتمية الباطنة لكل خطوة لاحقة فى مسار التطور ، لها على الدوام سحر خاص فى النفوس . ومع ذلك فلا محل لمنطق التاريخ هذا إلا حين ينحصر تطبيقه فى اتجاه طرازى موحد معين . لكنه لا يلبث أن ينهار ، حين يصادف المرءِ تغيرا فى الطراز .

ولو فرض أن كان فى مقدور المرء أن يسلم بعلاقة الموضوع ونقيضه هذه بين الاتجاهات المتتالية بوصفها قاعدة عامة لتطور الطرز فلن يكون فى مكنته قط أن يستند إلى الخصائص الصورية والباطنة فى تعليل تخلى تجاه معين عند نقطة بعينها عن مكانه لاتجاه مخالف . فالدافع على تغيير الطراز عادة ما يكون خارجى المصدر ومن ثم يعتبر حدثا عارضا من الناحية المنطقية . كما لا يمكن بحال اعتبار شعور التشبع والرغبة فى التغيير بمثابة تعليل شاف لاختفاء طراز ما . ولا ريب فى أن شهوة التغيير تلعب فى الغالب دورا هاما فى تاريخ الفن كما هو الحال فى تاريخ « المودات » ؛ غير أنه من الميسور الوفاء بهذا المطلب إذا ما توافرت المواهب اللازمة ، وذلك دون الخروج عن إمكانات الطراز السائد . وكيفما كان الحال ، فان تقادم العهد بثقافة اجتماعية راسخة يقترن برغبة متزايدة فى تجديد الصور المرعية ثم مقاومة متزايدة فى الغالب لأية محاولة تستهدف تعديلها . ويمكن القول بوجه عام إن ظهور جمهور جديد أمر ضرورى لتقويض دعائم أى تقليد فنى ثابت الجذور وإحداث تغيير جذرى فى الأذواق . ومحال أن نعزو انحلال فن الروكوكو إلى علل باطنية ، مع ما اعتراه من تدهور حيث صارفنا مصقولا منمقا لا يثير كوامن النفس ، بل أن نرجعه أساسا إلى الفئة الجديدة الراعية للفن التى ظهرت خلال الحقبة الثورية . وقد ذهب فولفلين إلى القول بأن الدافع الخارجى يظهر واضحا متمايزا فى حالة

انتكاس طراز معين أكثر منه فى معرض التقلبات التى تطرأ على مسار معين لتطور مطرد متواصل . والواقع أن ليس ثمة خلاف من حيث المبدأ بين هاتين المرحلتين أو الوجهين لهذه العملية الواحدة . فالمؤثرات الخارجية ليست بأطول باعا وأشد فعالية ، بل غاية ما فى الأمر أنها تبدو أوضح ما تكون فى حالة انقطاع التطور . فالنظرة المدققة الفاحصة تكشف لنا عن أن العوامل الخارجية تعمل عملها على الدوام سواء حدث تغير فى الطراز أو لم يحدث . فالوقائع الاجتماعية — ويطلق عليها فولفلين « الأحوال الخارجية »[1] — تلعب دائما الدور عينه فى التأثير على عملية اختيار الصورة ، فان كل عملية تشكيل تتطلب اختيارا للشكل . إذ يبرز فى كل لحظة من لحظات التطور ذلك السؤال الذى يدور حول ما عسى أن يفعله المرء وكذا الموقف الذى ينبغى أن يتخذه حيال الإمكانات الراهنة ، وهو سؤال مفتوح يتطلب منا أن نجيب عليه من جديد فى كل مرة . فقد يقابل المرء بالإيجاب أو النفى الموقف الذى يتخذه غيره والذى كان يصطنعه هو ذاته حتى تلك اللحظة ؛ والقبول ليس بأكثر آلية من الرفض أو أقل خضوعا للإرادة . وإن قرار مشايعة تقليد مرعى لا يقل فيما يتطلبه فى الغالب من حزم وفى كونه نتاج عملية جدلية ملؤها الصراع وفى خضوعه لظروفه الخارجية والداخلية الخاصة ، عن قرار تغيير هذا التقليد . فان المحاولة الرامية ، مثلا ، إلى استئصال موجة تتجه إلى الأخذ بالمذهب الطبيعى أكثر فأكثر لا يتطلب دوافع محركة مغايرة لتلك التى تستلزمها الرغبة المضادة فى العمل على النهوض بهذا المذهب الطبيعى ودفع عجلته . ويجد المرء نفسه على الدوام حيال هذه الأسئلة عينها : ألا يزال الطراز المعمول به صالحا لأن يتخذ هاديا للحياة فى عالم مغاير؟ ألا يزال قادرا على التأثير والإقناع وتوفير حوافز العمل ؟ ألا يزال سلاحا ملائما للصراع من أجل البقاء ؟ هل كشف لنا عما ينبغى أن يكون ظاهرا وحجب عنا ما ينبغى أن يكون خافيا ؟

إن الفنان لا يسائل نفسه قط عن ذلك بكل هذه الألفاظ . كما أنه قل أن يجيب عنها بطريقة شعورية واعية أو مباشرة ، فضلا عن أنه لا يواجه بهذه الأسئلة من جانب أية هيئات اجتماعية معينة . أما خطأ فولفلين وافتقاره إلى الحس الاجتماعى

(١) Heinrich Wölfflin : Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1929), p. 252.

وما يراه فى التاريخ من مدرك منطقى تجريدى فيرجع فى المقام الأول إلى تفرقته الجذرية البالغة الصرامة بين التأثير الخارجى والمنطق الباطن ، ويكاد يكون هذا الخطأ الاستدلالى الذى وقع فيه فولفلين مثلا مأثورا عاما ، فان ثمة عجزا مماثلا عن السببية الاجتماعية يكمن وراء ما نلمسه فى الغالب من جهل بالمناهج الاجتماعية ولا سيما ما نراه من انحراف فى تفسير مذهب المادية التاريخية . فالفلسفة المادية للتاريخ بمذهبها القائل بالطبيعة الأيديولوجية للفكر تقوم فى جوهرها على أساس من المبدأ الذى يقضى بارتباط المواقف الروحية منذ البداية بأحوال الإنتاج وبأنها تدور فى نطاق المصالح والغايات والمطامع التى تختص بهذه الأحوال ؛ وليس المقصود أنها تساير عمدا الأحوال الاقتصادية الاجتماعية خضوعا لمؤثرات خارجية لاحقة . والمثل اللاتينى القائل عش أولا ثم تفلسف Primum vivere, deinde philosophari إنما هو حقيقة لا يحتاج المرء لإدراكها إلى نظرية تقول بالمادية التاريخية أو إلى أى مذهب فكرى . ومن الغريب أنه حتى من كانوا على دربة ودراية بهذا الميدان من المفكرين ، يصورون اعتماد الفن على الأحوال الاقتصادية فى صورة علاقة خارجية محضة . ولقد ذهب الأمر إلى أن مفكرا من طراز ماكس شيلر Max Scheler قد تردى فى هذا الأسلوب من التفكير عندما تحدث عن الأحوال المادية للإبداع الفنى . فنقرأ لديه « إن رفائيل فى حاجة إلى فرشاة ألوان ، غير أن فكره وخياله يعجزان عن توفيرها له ، ويحتم عليه أن يجد الأنصار من أصحاب السلطان السياسى الكبير حتى ينوطوا به تمجيد المثل التى يعتنقونها ، وهو غير مستطيع أن يكشف عن عبقريته بغير هؤلاء[1] . ومما يدعو إلى الدهشة أن عالما اجتماعيا من طبقة شيلر يقصر عن تبين الحقيقة الماثلة فى أن الفنان يشيد « بمثل » أوليائه الفعليين والكامنين وأن طابع الحتمية فى الفكر المذهبى — إذا كان فى الحق حتميا — يجبر الرسام على إبراز أفكار الطبقات المثقفة السائدة وأهدافها حتى ولو لم يكن له من ولى أو نصير أو رغم افتقاره على الأرجح إلى الأولياء اللائقين أو الفئات الاجتماعية البارزة التى يحس حتما بأنه على وفاق ووئام معها . وأولى بنا أن نعجب من القصور عن إدراك ذلك عندما نعلم أن انجلز فى أطروحته عن « انتصار الواقعية » وطبيعة منهج بلزاك لم يدع

---

(١) Max Scheler : Die Wissensformen und die Gesellschaft (1926).

مجالا للشك فى المعنى المقصود بالأيديولوجية فى الفن [1] . وإن المرء ليميل بطبيعة الحال إلى الاعتقاد بأنه كان من الميسور إدراك أن الفنان ليس بحاجة إلى أن يكون على وعى بالأفكار الاجتماعية التى يعرب عنها وأنه قد يحس بمقدار ما يتيح له وعيه بمناهضته للأفكار والمثل التى يحاول تصويرها أو تبريرها بل وتمجيدها بأعماله. لقد كان بلزاك كما هو معروف من أشياع النظام الملكى الاستبدادى و لمتحمسين للكنيسة الكاثوليكية وللأرستقراطية الفرنسية ولكن ذلك لم يمنعه من أن يدبج أبلغ دفاع عن البرجوازية .

ويعرب الفن عن الأهداف الاجتماعية بأسلوبين مختلفين . ففى إمكانه أن يضع مضمونه الاجتماعى فى صورة مجاهرة صريحة ؛ كما فى الاعترافات بالعقائد ، وفى التصريح بالمذاهب والدعايات المباشرة ، أو قد يتخذ المضمون الاجتماعى صورة لا تتجاوز حدود التضمين ، بمعنى افتراض وجود وجهة نظر معينة متضمنة فى الآثار الفنية التى تبدو غفلا من أية دلالة جتماعية ، فقد يخدم فى سفور قضية بعينها أو يكون مطية لمذهب فكرى لا شعورى وغير معترف به . وعندئذ يكون المتحدث مدركا إدراكا شعوريا للمضمون الاجتماعى لعقيدة محددة أو رسالة صريحة ، فيجد ذلك من السامع القبول أو الرفض الواعين ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد يكون الدافع الاجتماعى الكامن وراء تصريح شخصى دافعا لا شعوريا يعمل عمله دون أن يفطن الناس إليه ، وكلما كان التعبير عنه لا شعوريا ، وكلما بدا كما لو كان لا يهدف عن وعى إلى طلب الاستحسان والقبول تحقق له قدر أعظم من الفاعلية وبعد الأثر .

والفن الذى يساق فى سفور إلى خدمة قضية بعينها أدعى فى الغالب إلى إثارة النفور على حين أن الأيديولوجية المقنعة لا تصادف مقاومة . ومسرحيات ديدرو وليسنج وابسن وشو ، من المسرحيات الهادفة السافرة ، فلا تقرأ الرسالة التى يسعون إلى ترويجها فيما بين السطور كما هو الحال مع المعانى التى قصد إليها كل من سوفوكليس وشكسبير وكورنى ، وهى ليست مغلفة بأية أيديولوجية ولكنها لا تقنع إلا من كان بالفعل أقرب إلى الاقتناع بها . والأسلوب غير المباشر فى التعبير

---

(١) Engels : Letter to Miss Harkness, in Mark and Engels : Literature and Art, pp : 42-3.

الأيديولوجى فى محيط الفن ليس بأكثر فعالية فحسب بل يعتبر من الناحية التاريخية أشد إفصاحا وكشفا ، ولا غرو فوجهة النظر الاجتماعية لا تعمد فى الواقع إلى ابتكار طراز بعينه إلا إذا سد عليها طريق التعبير المباشر . والتعبير المباشر عن وجهة نظر اجتماعية إنما يتفق ومعظم الصور الطرازية المختلفة ، ذلك أن مضمون الأفكار يفرض فى هذه الحالة على بناء صورى معين دون أن يستلزم الأمر اتخاذ هذا المضمون لأشكال تعبيرية جديدة . وإننا لنقف عند ديدرو وليسنج وشو على صور مختلفة من المذهب التحررى يعبر عنها بثلاثة أساليب متباينة . على حين أن أساليب سوفوكليس وشكسبير وكورنى إنما هى تعبيرات عن مواقف أجتماعية وسياسية شتى . ففى الحالة الأولى يتخذ المنهج الاجتماعى موقفا استقلاليا تجريديا إزاء الصورة الفنية ، وفى الحالة الثانية يتجسد هذا الموقف فى الصورة الطرازية المناسبة . وغنى عن البيان أن ترجمة وجهة نظر اجتماعية خاصة إلى طراز معين يتطلب حيلا آلية مغايرة تماما لتلك التى تكفى للتعبير المباشر عنها فى برنامج أو بيان سياسى ، فالفنان باعتباره داعية من دعاة طراز بعينه ليس مجرد بوق من أبواق المجتمع كما لا يمكن تفسير وظيفته بوصفه ممثلا لفئة اجتماعية معينة من الناحية السيكلوجية وحدها ، فلا سبيل إلى فهمها إلا بالبحث فى طبيعة العلاقات التى هى موضوع نظرية المادية التاريخية.

والمادية التاريخية ليست بنظرية سيكلوجية ، إذ إنها لا تستمد مذاهبها الفكرية من دوافع الأشخاص وحوافزهم بل تستقيها من الظروف الموضوعية التى تعمل عملها فى الغالب دون وعى من المشاركين فيها وقد تتعارض فى أحيان غير نادرة مع مقاصدهم . والحديث عن « الاهتمامات » فى هذا الصدد لا محل له إذ لا يمكن القول بحال إن أفكار الناس ومشاعرهم وأفعالهم تتفق على الدوام مع ما يمكن أن نشير إليه ، من الناحية السيكلوجية بلفظة « الاهتمامات » . فهم يفكرون بوجه عام ويتصرفون بما يتفق ووعى طبقى خاص يهدف أساسا إلى الحفاظ على طبقة بعينها وإن قلّ أن يُعترف بذلك . ويتوقف تفكير المفكرين الأفراد على هذا الوعى ولو أن الوحدة الجماعية التى تجمع كلمتهم لا تمثل دوما الطبقة الاجتماعية التى انحدروا منها ، وعلى الرغم من أنهم لا يفطنون على الدوام إلى وضعهم الطبقى . فمثلا قد تكون الدوافع ، التى تحدو المرء إلى التطوع فى حرب معينة نابعة — من وجهة

النظر الذاتية ــ من نبع مثالى بحت ، ومع ذلك فلا يستبعد فحسب أن تكون الحرب خاضعة لعوامل اقتصادية بل قد تكمن وراء الحوافز المثالية للمتطوع عوامل لا شعورية ذات طابع مادى نفعى طبقى . وليس الوعى الطبقى من قبيل الحقائق السيكلوجية ، إذ هو لا يتحقق إلا بالقدر الذى يتفق فيه سلوك الأفراد الفعلى مع وضعهم الاجتماعى . وإلى الحد الذى يجد فيه الوعى الطبقى وسائل التعبير عنه ، يجوز لنا أن نتحدث (بلغة الرومانسيين) عن المقاصد العليا للجماعة ، أو أن نلجأ إلى الرطانة الهيجلية فنقول بوجود نوع من « الدهاء » . وهو فى هذه الحالة دهاء الصراع الطبقى . وإن شئنا أن نتحدث بأسلوب أقل إمعانا فى الرومانسية والتأمل ، قلنا إن ذلك معناه أن أفكار الناس إنما تخضع لتأثير وضعهم الاجتماعى أكثر مما تخضع لخيالاتهم أو لتأملاتهم الشعورية حول وضعهم ، على الرغم من أنه من المفروض أن الأحوال الاجتماعية الجارية لا تمارس نشاطها إلا من خلال الحوافز النفسانية ، أو كما أعرب انجلز عن ذلك بقوله : «إن ما يحفز الناس على العمل لابد أن يأخذ طريقه من خلال عقولهم »(١) .

أما أنصع حجة ، كما يبدو للوهلة الأولى ، توجه ضد مبدأ الأخذ بالعوامل الأيديولوجية فى تاريخ الفن فتصدر عن الملاحظة الماثلة فى أن الخصائص الطرازية الواحدة لا تبدو فى الغالب متزامنة بالنسبة للفنون المختلفة ، وأنه قد يطول أمد طراز بعينه فى فرع من فروع الفن عنه فى فرع آخر ، وأن فرعا معينا قد يبدو متخلفا عن الركب بدلا من أن يواكبه . وهكذا نجد أن طراز الباروك فى الموسيقى ظل مزدهرا حتى أواسط القرن الثامن عشر أى إلى وفاة باخ ، على حين أن فن الركوكو كان قد بلغ أوجه بالفعل فى الفنون المرئية . وإن ذهب قائل إلى المحاجة بأن الأحوال الاجتماعية المماثلة لا تتمخض عن نتائج مشابهة فى مجالات الفن والثقافة كافة ، فمن الواضح إذن أن ليس ثمة مبرر للحديث عن أية عوامل أيديولوجية أو قوانين اجتماعية وأن الحركات الفنية براء من تأثير العلية الاجتماعية .

وحل هذه الصعوبة الظاهرة واضح . ففى أية مرحلة حضارية قطعت شوطا لا بأس به من التقدم لا تظهر الأحوال الاجتماعية قط متناسقة موحدة تماما بمعنى

(١) Engels : Feurerbach

أنها لا تقدم لنا موقفا متماثلا فى مختلف الميادين الفنية والثقافية . فنى النصف الأول من القرن الثامن عشر كان تأثير الفئات الوسطى من الطبقة البرجوازية على فنون التصوير والأدب أقوى إلى حد بعيد منه على الموسيقى . وكانت هذه الفئات تمثل قطاعا عظيم النفوذ من المستهلكين فى ميادين الأدب والتصوير ، على حين ظلت السيادة فى مجال الموسيقى معقودة على الذوق الخاص بسلطات البلاط والكنيسة . وكانت المنظمات التى تضطلع فى ميدان الموسيقى بمثل ما يضطلع به ناشرو الكتب ومقيمو المعارض الفنية ، أى المنظمات التجارية التى تختص بالحفلات الموسيقية التى تخاطب جمهور الطبقة المتوسطة ، لا تزال بعد فى المهد . والحقيقة أن ثمة صراعا مشابها قد تخلل على الدوام مراحل تاريخ الثقافة الغربية كافة ونشب بين الفنون المرئية والصور الأدبية ، وكان مرده إلى تمايز فئات الجماهير المعنية . ولأسباب لا تخفى على أحد نلحظ أن دائرة المستهلكين للصور والمنحوتات وفنون المعمار بطبيعة الحال إنما هى أضيق من دائرة المستهلكين للأدب ، ليس معنى ذلك أن التعبير الطرازى قد ينشأ على الدوام بين أحضان الأدب ، فان الأدب لا يأخذ مكان الصدارة إلا عندما تتبوأ الطبقة البرجوازية مركز الزعامة فى المجتمع ، ولم يحدث ذلك إلا فى عصر الاستنارة والثورة الفرنسية ووقت أن اصطبغ جمهور القراء فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بالطابع الديمقراطى . ومن الواضح أن ذلك المركز البارز السامق الذى احتله الأدب فى تاريخ تطور الطرز المختلفة ، كما صارت إليه حال الموسيقى فى زمن لاحق ، قد نجم عن انقلاب وقع فى سوق الفن .

ومن غير المعقول تطبيق فكرة الأيديولوجية إلا فيما يتعلق بفئة اجتماعية معينة . فمن العبث فى نظر علم الاجتماع أن نتحدث عن أيديولوجية عصر تاريخى دون محاولة التفرقة بين الطبقات أو الجماعات . فلن يزيد الأمر عن التسجيل المجرد للتسلسل التاريخى ما لم نأخذ فى اعتبارنا ربط الظواهر الأيديولوجية بوحدات اجتماعية معينة ، ففى هذه الحالة وحدها يكون فى استطاعتنا أن نضع مفهوما أيديولوجيا اجتماعيا نافعاً . ولا تتضمن أية حقبة متقدمة تاريخيا مذهبا فكريا واحدا بل عدة مذاهب ، مثلما لا تشتمل على فن واحد بل عدة فنون ، أو كما يظهر من قيام عدة اتجاهات فنية مميزة تتفق ومختلف الطبقات الاجتماعية ذات النفوذ .

ولايغير ذلك من الحقيقة الماثلة فى أن السيادة فى أية مرحلة تاريخية تعقد لطبقة واحدة ، غير أن هذا الأمر يذكرنا بأن مثل هذه السيادة لا تعدم تحدى الخصوم والمنافسين فى عالم الحقائق الروحية ، شأنها فى ذلك شأن السيادة فى مضمار الاقتصاد والسياسة . والغالب أن القوى الإنتاجية الجديدة تكشف عن نفسها بادىء ذى بدء فى صورة « أفكار جديدة » تجر فى محيط الفكر إلى صراعات جدلية لا يظهر أثرها على النظام الاقتصادى إلا فى زمن لاحق ؛ وكل ذلك لا يدحض وجهة نظر ماركس وانجلز فى أن هذه الأفكار الجديدة ليست إلا دليلا على « أن عناصر مجتمع جديد قد انبثقت داخل المجتمع البائد[1] » . والحقيقة أننا كثيرا ما نصادف مواقف تبدو فيها الاتجاهات الروحية مختلطة مضطربة تتفشى فيها الاعتراضات الراسخة العميقة الجذور بشكل أوضح مما يظهر فى الاتجاهات الاقتصادية ، وهى مواقف تظهر فيها الطبقة الحاكمة — كما كان الحال فى عصر الاستنارة على سبيل المثال — منقسمة روحيا إلى معسكرين معادين على حين أنها تظل فى المجال الاقتصادى محتفظة بمظهر الوحدة .

ولا شك فى أن تباين البنية الجماهيرية ليس هو العلة الوحيدة للتفاوت الذى نلحظه فى سرعات التغيير بالنسبة للفنون المختلفة ، فان القواعد الصورية التقليدية التى تقنن لمناهج التمثيل وترسم القيود لما يسمح بتمثيله تتفاوت لدى فروع الفن المختلفة شدة وصرامة ، ومن ثم تتفاوت فى مدى مقاومتها لأثر الأحوال الاجتماعية الجارية عليها . فاذا نظرنا فى صورة فنية معينة كموسيقى الكنائس حيث يخضع الإنتاج لتقاليد على شىء من الصرامة ويؤدى وظائف محددة ثابتة ، وحيث ينتمى العازفون فى الغالب إلى جماعة مهنية محدودة العدد ، وحيث يبدو الطلب على التجديد بطبيعة الحال أضعف منه فى مجالات أخرى ، فسوف يتضح لنا أن معدل التغير سيكون بطيئاً نسبياً ، كما أن صوره الطرازية لن تحمل طابعاً أيديولوجياً واضحاً وضوحه فى غير ذلك من الميادين ، هذا ما لم نعتبر مبدأ التقليد فى حد ذاته عرضاً أيديولوجياً ، كما هو حاله فى الواقع على معنى من المعانى ، ولكن التقاليد كافة تعتبر فى معرض

---

(١) Manifesto of the Communist Party.

تكوين أيديولوجيات جديدة ، من عوامل القصور الذاتى ، كما أشار كل من ماركس وانجلز ، فيقول ماركس إن « تقاليد جميع الأجيال المنصرمة تثقل على عقول الأحياء »[1]. كما يتحدث إنجلز عن التقاليد مستصوبا لها وإن بدا فى حديثه شيء من الفزع حين يقول إن التقليد « قوة حافظة هائلة فى المجالات الأيديولوجية كافة » .

وإن التقاليد لتدين بوجودها للحقيقة الماثلة فى أن البنايات الثقافية يمتد بها ركب الحياة إلى ما بعد انقضاء الأحوال الإجتماعية والتاريخية التى نشأت فى ظلها ، كما أن بوسعها مواصلة العيش غفلا من هذه الجذور بطبيعة الحال . وثمة علاقة واضحة بين العوامل المتغيرة والعوامل الثابتة ؛ لَحَظَ ماركس طابعها الممكن لأول مرة فيما يبدو عندما عرض للتجربة الفنية. وإنها لغنية عن البيان تلك الفقرة التى جاءت فى مقدمته لكتاب « فى نقد الاقتصاد السياسى » والتى تحدث فيها عن صعوبة تعليل الأثر الذى خلفته الملاحم اليونانية على أجيال عاشت فى عالم يختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذى عاشه هومر . وهنا وقع ماركس على الاختلاف القائم بين نشأة الصورة الفنية وصدقها ، دون أن يكون فى استطاعته مع ذلك صياغة المشكلة على وجه الدقة . ولم يخطر له على بال أنه حيال خاصية مميزة لصور الأنشطة الروحية كافة ، أى أنه إزاء المشكلة الأساسية وأعضل المشكلات جميعاً التى ينطوى عليها مبدأ الأيديولوجية وهى أن ذلك الذى يدعى بالبناء الفوقى يتمتع بصدق خاص به وأن للبنايات الروحية القدرة والميل كذلك إلى الإفلات من أصولها وشق طريقها الخاص . أى أنها بتعبير آخر ، تتحول إلى أصول تنبثق عنها بنايات جديدة وتتطور وفق قوانين باطنة تنفرد بها ثم تستحوذ على قيمة خاصة بها وتتمتع بما يزيد على مجرد الصدق العارض الزائل . ولا شك فى أن هذه الظاهرة التى تتمثل فى التحول التدريجى للبنايات الثقافية التى كانت زمناً ما بمثابة أسلحة وأدوات ووسائل حيوية تستغل فى السيطرة على الطبيعة وفى تنظيم المجتمع إلى صور محددة عطل من القوى الإيجابية حتى ينتهى بها الأمر إلى التصلب والجمود ، قريبة الشبه بعملية .

---

(١) Marx : « The Eighteenth Brumaire of Louis Bornaparte ». in Selected Works, II, 311 ff.

« التجسيم » Verdinglichung التى وقع عليها ماركس ووصفها وصفاً نابضاً حياً . فان البنايات الروحية باستقلالها وذاتيتها واستعلائها وقيمها الشكلية اللاتاريخية إنما تبدو لنا فى صورة «قوى طبيعية غريبة» وهذه هى العبارة التى وصف بها ماركس منظمات المجتمع الرأسمالى ، بل إننا نستشعر هذا الطابع الغريب فى الفن ذاته الذى يعد أبرز صور التعبير الإنسانية قاطبة كلما نظرنا إلى الفن بوصفه صوراً وأشكالا مجردة . وحقيق بالأثر الفنى ، حين ننظر إليه على اعتبار أنه إنتاج صورى محض أو مجرد لعب بالخطوط والألوان أو تجسيم لقيم أزلية مبتورة العلاقة بكل ما يتصل بالتاريخ أو المجتمع ، أقول إنه حقيق بالأثر الفنى عندئذ أن يفقد علاقته الحيوية بالفنان فضلا عما يحمله من مغزى إنسانى كذلك للمتأمل له . وإن عملية إقامة قيم لا زمنية ولا شخصية أو فرضها لتبدو فى محيط الفن بوجه خاص كما لو كانت تحمل شيئاً من « عبادة التمائم » التى عدها ماركس جوهر عملية التجسيم . وإذا نحن استننا هذه القيم التجريدية وحددنا لها الملكات الذهنية المتميزة التى تقترن بها فلا بد أن تتحطم فى النهاية وحدة العالم الروحى التى لحظها فلاسفة التاريخ الرومانسيون فيما يدعى بالثقافات العضوية التى تتميز بنظرتها الشاملة للعالم وبنموها الطبيعى . وقد ذهب ماركس ذاته إلى وصف انحلال هذه الحالة الطبيعية فى عبارات رومانسية بعض الشىء بحيث جعلها تتفق زمنياً ومطلع النظام الرأسمالى الحديث « كخاتمة للبراءة الإنسانية » . إن بشارته النبوية بدعواها الرئيسية القائلة « بالإثم المطلق » للعصر الرأسمالى وتبشيرها بانبلاج عصر المجتمعات الذى يشهد زوال النظام الطبقى تندرج دون شك تحت باب التراث الرومانسى .

والحقيقة أن تشكيل القوى والمنجزات الروحية واختراع « العلم البحت » وابتداع مبدأ « الفن للفن » إن هى إلا نتاج للرأسمالية الحديثة يقف على قدم المساواة مع تلك الصبغة التجارية التى تصطنع بها المنتجات الصناعية . لقد بدأت هذه العملية فى القرن السابع قبل الميلاد فى بلاد أيونيا كما أنها ارتبطت دون شك بحركة الاستعمار اليونانى[١] . فلسنا نجد أنفسنا هنا بازاء نظرة إلى العلم جديدة كل الجدة

---

(١) Arnold Hauser : The Social History of Art (1951), I, 93.

وبعيدة عن الطابع البرجماتى فحسب بل كذلك إزاء فكرة مستحدثة تماماً حول الفن الذى قد تخطى مرحلة السحر واستحضار الأرواح ورفع القرابين والنذور أو صور الدعاية البحتة ، تخطاها إلى السعى فى سبيل تحقيق الجمال من أجل الجمال وحده . وكما يبرز فى المعرفة التى توجه إلى أهداف عملية بحتة اتجاه إلى « التحقيق » المنزه عن الغرض بعض الشىء فكذلك تصدر شيئاً فشيئاً عن الفن — بوصفه وسيلة لاستدرار عطف الآلهة والأرواح والولاة — الصورة التجريدية الخالصة التى ليس لها من هدف . وما من شك فى أن مثل هذا التطور صحب اتصال اليونانيين بالشعوب الأجنبية ، واقترن باكتشافهم لنسبية القيم واختلافها مما جر إلى انحلال حكمتهم القديمة ، أو تلك الوحدة غير المتمايزة الأجزاء إن فى قليل أو كثير ، والتى يكاد يكون من المتعذر أن نتبين فيها ما يميز الدين أو العلم أو الفن أحدها عن الآخر . أما عملية التشكيل الصورى لفروع الثقافة والفصل بينها فقد ظهرت مع الطلائع المعاصرة للاقتصاد النقدى ، ولعل فى الإمكان تعليلها بعض الشىء استناداً إلى الفكرة القائلة بأن استخدام الوسائل التجريدية فى التبادل من شأنه أن يدعم قابلية التكيف الذهنى والقدرة على التجريد[1] بيد أنه ليس ثمة علاقة بين كل ذلك وظهور النظام الرأسمالى الحديث .

وعلى الرغم من أن هذه العملية التى سارت قُدُماً منذ ذلك التاريخ فصاعداً دون انقطاع تقريباً وهى العملية التى قامت بالفصل المطرد بين الميادين الثقافية مما كان من شأنه أن يستقل الفن بذاته استقلالا متزايداً ، فاننا لا نقع فى أية مرحلة من مراحل تاريخ الفن بل فى أى عصر من العصور التى بلغت غاية التطرف فى النزعة الجمالية والصورية ، على تطور فنى مستقل استقلالا تاماً عن الظروف الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة له . فالمبدعات الفنية إنما هى أوثق صلة إلى حد بعيد بالعصور التى نشأت فيها ، منها بفكرة الفن بعامة أو تاريخ الفن بوصفه عملية موحدة . فلا ترتبط آثار مختلف الفنانين بأى هدف أو معيار مشترك . وما من أثر يعتبر امتداداً لآخر أو مكملا له ، فان كل أثر فنى يبدأ من نقطة البداية ويسعى

---

(١) Georg Simmel : Philosophie des Geldes (1900).

إلى بلوغ هدفه بكل ما وسعه من جهد . والواقع أن ليس ثمة تقدم فى الفن ، فالآثار المتأخرة لا تحمل بالضرورة قيمة أكبر من الآثار المتقدمة كما أنه ليس ثمة وجه للمقارنة فى الواقع بين الآثار الفنية بعضها ببعض ، وهذا هو ما يجعل الحقيقة فى الفن مختلفة تمام الاختلاف عن الحقيقة فى العلم ؛ وفى ذلك ما يفسر أيضاً كيف أن الطابع الأيديولوجى للفن لا ينتقص بحال من قيمة المعرفة التى يكتسبها ويذيعها . ولا علينا أن نجزع بأية حال للحقيقة الماثلة فى أن ما نجنيه من الفن من أفكار موحية لا يلبث فى الغالب أن يبطل وينفق سوقه ولا يحظى فى الواقع قط بالقبول العام ، وإننا لننظر إلى هذه الأفكار كما لو كانت تفسيرات رائعة قيمة ، بل فى الحق فريدة ، للحياة ، وليس بوصفها فروضاً قسرية قابلة للبرهنة موضوعياً أو قضايا قابلة للمحاجة بتعبير أدق ، فما يذيعه الفنان حول الواقع يراد به أو ينبغى أن يراد به أن يكون على صلة بهذا الواقع ، دون أن يتحتم عليه أن يكون صادقاً على ذلك الواقع صدقاً لا نزاع فيه . فان أثراً فنياً بعينه قد يقع من نفوسنا موقع الدهشة والعجب الآسرين ، ولكننا لا نجد غضاضة فى التسليم بأن هذا الأثر قد لا يحرك ساكناً فى أناس يعيشون معنا فى جيرة روحية . والقول بأن ليس ثمة قسر فى أحكام الذوق إنما يعد من أقدم النظريات الجمالية حتى ليكاد المثل القائل « بألا مشاحة فى الأذواق de gustibus non disputandum » جزء من الحكمة الشعبية السائرة . ولكن الغريب أن أحكام الذوق لها مع ذلك دعوى معينة ، فعلى الرغم من أنها لا تزعم لنفسها الصدق العام إلا أن لها فى الواقع جانبها المعيارى ، ذلك أن الشخص الذى يقوم باصدار الحكم يعتقد أنه إنما يتكشف قيمة موضوعية ، لها إلى حد ما صفة الإلزام بالنسبة له على أقل تقدير . وإن كان يجدر بنا ملاحظة هذا المشكل إلا أن ذلك لا يغير من الحقيقة الماثلة فى أن الصدق فى الفن مختلف تمام الاختلاف عن الصدق فى العلم ، وإنه ما من تناقض هناك بين كون الفن أيديولوجى الطابع وبين استحواذه على قيمة موضوعية فى الوقت ذاته .

بيد أن مشكلة نسبية القيم التى نعمد على هذا النحو إلى تحاشيها ، فى معرض النظر فى كل من الإنتاج والاستمتاع الفعلى بالفن ، لا تلبث أن تجابهنا حين نتجه لتاريخ الفن بوصفه علما ينطوى على صعوبات لا تقل خطراً عن تلك التى تواجهنا

فى أى ميدان آخر من ميادين البحث . وفضلا عن ذلك فان تطور تاريخ الفن لا ينطوى حتى على ذلك العنصر الضئيل من اطراد التقدم الذى نتبينه فى غيره من فروع الكتابة التاريخية . وإذا نظرنا إلى الفن فاننا نجد الشروح والأحكام التقويمية التاريخية التى يضعها جيل من الأجيال لا تعتبر غير ملزمة فحسب بالنسبة للجيل التالى بل يسرى الإحساس بوجوب تجاهلها تجاهلا تاماً ، بل ومحاربتها حتى يتاح للجيل الجديد أن يعقد لقاءه المباشر بآثار الماضى . ويتسنى لنا أن نستمتع بكل تلك الألوان والزوايا المتعددة للتفسير التاريخى ونستشعر بثراء غير محدود ودفق لا نهائى من الحياة ، بفضل هذا التحول المتصل فى وجهة النظر التى يصطنعها مؤرخو الفن مَن ذوى الحساسية والألمعية حين يبحثون ويتأملون آثار كبار الفنانين. بيد أن السؤال الذى يدور حول صدق كل هذه الشروح المتباينة التى وضعتها الأجيال السابقة حول مبدعات الماضى الفنية لا يلبث فى النهاية أن يشرئب بعنقه ويحملنا على مواصلة الدراسة والبحث . ولعله مما يحملنا على القلق بعض الشىء أن نلحظ أن مراتب الفنانين الذين يشهد لهم بالتميز تتعرض دوماً للتغيير والتبديل وأنه يعاد تقييم رفائيل وروبنز ، على سبيل المثال بصفة منتظمة ، وأن الأمر قد اقتضى أن ينتشل فنانون من أمثال الجريكو El Greco وبروجل Bruchel وتنتورتو Tintoretto من أطواء النسيان أو الإهمال ، وأن الأنماط الفنية التى كانت بالأمس موضع مسبة وتنديد ، على اعتبار أنها تمثل أبشع الانحرافات ، باتت اليوم تقابل بالتكبير والتهليل بوصفها أشد الأنماط جاذبية وإثارة على الإطلاق ، أو أن نلحظ أن مؤرخاً كبوركهاردت عرض لفن الباروك فى ازدراء كما تناول فولفلين مذهب الصنعة (التصنع) بالتحقير. هل تعتبر مثل هذه الشروح صحيحة أم خاطئة؟ وهل ثمة ماهو أكثر صحة بينها من غيره ؟ وهل يعتبر التفسير المتأخر أقرب إلى الصواب من التفسير المتقدم أو أن الترتيب الزمنى للأحكام التقويمية لا يمت فى هذه الحالة إلى موضوع التقدم بأية صلة على الإطلاق أو لا يتعلق بالاكتشاف المطرد للحقيقة ؟ وهل يمكن القول بأن نسبية المعرفة فى تاريخ الفن حتمية ولا اعتراض عليها أو أنه مقضى علينا فى نهاية المطاف أن نواجه مزاعم لا يمكن أن نميز فيها بين حق وباطل ، بل نتخذ فى تقييمها معايير مخالفة تماماً ، مثل مقدار ترابط العلاقات المشار إليها

أو ما قد يتحقق لتجربتنا الجمالية من عمق وثراء نتيجة لذلك ؟ وإنه لمن الواضح دون شك أن الأمر ليس قاصراً على مسار الفن وحده بل مسار تاريخ الفن كذلك — أى أنه لا يتعلق بتطبيقات الفن فحسب بل بتفسيراته أيضاً — من حيث إنهما يخضعان لقوانين أشبه بتلك التى أطلق عليها الفريد فيبر Alfred Weber عبارة « التطور الثقافى » الذى لا يمثل على وجه التحديد حركة تقدمية ، ومن ثم يختلف عن العملية المتصلة للإنجازات التراكمية التى اصطلح على تسميتها باسم الحضارة . فمحال أن تكون أحكام تاريخ الفن موضوعية تماماً ، أو جبرية على الإطلاق ؛ ذلك لأن الشروح والتقويمات ليست من قبيل المعرفة ، بقدر ما هى رغبات أيديولوجية أى أمانى ومُثُل يود المرء لو تحققت .

وهكذا نرى أن آثار الماضى ومدارسه الفنية تخضع للتأويل أو الكشف أو التقدير أو الإهمال وفقاً لوجهة نظر الحاضر ومعاييره . فكل جيل يحكم على جهود العصور السالفة فى مضمار الفن على نحو أو آخر فى ضوء مراميه الفنية الخاصة ، فلا ينشط للاهتمام بها والنظر إليها بروح جديدة إلا حين تتفق وأهدافه الخاصة . وبهذه الطريقة وقرابة منتصف القرن الماضى نرى أن جيلا من التحرريين الذين ينتمون إلىالطبقة الوسطى قدقاموا وعلى رأسهم ميشيليه Michelet وبركهاردت Burckhardt باعادة اكتشاف فن عصر النهضة وتقويمه من جديد ، كما نهض جيل من الانطباعيين وفىمقدمتهم فولفلين وهيجل بالمهمة عينها بالنسبة لفنالباروك ، أما جيلنا الحالى بتعبيريته وسرياليته ونظريته فى التحليل النفسى وفنه السينمائى فانه يقوم بالدور ذاته فيما يتعلق بذلك الفن العقلى المعضل الممزق باطنياً الذى يتبع مذهب الغرابة .

ومن الواضح أن عمليات تقويم تاريخ الفن أو إعادة تقويمه تخضع للأيديولوجية وليس للمنطق ، وتعزى كما تعزى الاتجاهات الفنية المعاصرة إلى الأحوال المعيشية ذاتها ، كما تقوم مثلها على الأسس الاجتماعية عينها ، وهى كذلك مثلها تعرب وتكشف عن نظرة محددة نحو العالم. وما زالت أمامنا مهمة وضع علم اجتماعى يختص بتاريخ الفن فان ذلك من شأنه أن يسهم إسهاما قيما فى دعم التاريخ الاجتماعى للفن . ومن واجب هذا التاريخ أن يعرض لمثل تلك المسائل التى تدور

حول التغيير الذى طرأ على مغزى العالم الكلاسى القديم عبر العصور ، مثل ذلك التفسير الطبيعى التقدمى الذى وضعه نبلاء عصر النهضة الإيطالية من ذوى الثقافة الرفيعة ، وذلك التفسير الصورى المحافظ الذى أقامته الطبقة الأرستقراطية البلاطية فى فرنسا إبان القرن السابع عشر أو ذلك التفسير الأكاديمى الصارم الذى وضعته طبقة المثقفين البرجوازية إبان العصر الثورى .

ما من شك فى أن لتاريخ الفن ، فضلا عن الشرح والتقويم عددا من المهام الأخرى التى لا تختلف اختلافا جوهريا عن تلك التى يضطلع بها البحث التاريخى الحقيقى بعامة . وهنا قد يثار الجدل حول ما إذا كان من واجب المرء أن يهدف إلى موضوعية الحكم وثباته . كما أنه لا سبيل فى هذا الميدان إلى تجاهل المشكلة المتعلقة بمدى ما لاكتشافاته من صدق موضوعى . وتتعلق هذه المهام بالتحقيق من نسب وتواريخ الآثار الفنية والقيام بتصنيفها على نحو يعكس فى دقة تطور مختلف المدارس أو فرادى الشخصيات مع الحكم على ما يمكن استخلاصه من هذه الآثار فى صورة « وثائق » تتصل بالفئات الاجتماعية والأشخاص ثم إماطة اللثام عن شخصية الراعى للفن وعن مدى تأثيره على صورة الأثر الفنى ، ثم دراسة التقلبات التى تطرأ على سوق الفن وعلى طرق تنظيم الإنتاج الفنى . وهذه كلها مسائل لا يتأثر عرضها بأية أيديولوجية إلا فيما ندر ، على الرغم من أنه سيظهر حتى فى هذه الحالة الميل بطبيعة الحال إلى الأخذ بأساليب التفسير والتأويل التى تتفق والأحوال المعيشية السائدة فى تلك الآونة ، فلا يمكن القول بحال إن تقويم أحوال السوق الجارية والعلاقة بين الفنان وراعيه لا تتأثر إطلاقا بالمركز الاجتماعى والمطمع الاقتصادى للقائمين بمهمة التأريخ للفن . ومع ذلك فلا يجدر بنا دون ريب أن نقطع الأمل فى « اكتناه حقيقة ما كان » .

بيد أن المشكلة الأساسية فى تاريخ الفن تتمثل فى شرح الطرز وتقويمها ، وهنا يجدر بنا أن نتساءل عما إذا كان لزاما على المرء أن يقصد إلى موضوعية الحكم وثباته . أفى مقدور المرء أو هل يتحتم عليه أن يعايش الآثار الفنية ويتصدى لتقويمها فى محيط من الفراغ ودون أية فروض مسبقة ؟ ألا يقوم مغزاها كما تتمثل قيمتها فى الاستجابة لبعض المتطلبات المحددة العينية التى تفرضها أيديولوجية معينة ؟

ألا يعد الأثر الفنى « مدينة فاضلة » أو إشباعا لحاجة تفصح عن نفسها فى صورة مذهب فكرى معين ؟ أليس الأثر الفنى على حد تعبير ستندال Stendhal « وعدا بالنعيم » ؟ وما عسى أن يعنيه الفن لامرىء يصدر حكمه عليه وهو فى خضم الحياة الواقعة ، شخص لم يخض معركة الحياة بكل ذلك العمق والحماس والجرأة التى خاضها بها الفنان ! إن ربة الفن لا تمد يد العون إلا لمن يلوذ بها بكل ما تحمل نفسه من حسرات وشكوك وأهواء . إنها صماء بكماء ، للأصم الأبكم ، ولا تخاطب إلا من يتوجه إليها بالسؤال .

وإن فى تحليل المقومات الاجتماعية لتاريخ الفن عونا على تحقيق نظرة أصدق إلى مشكلة الأيديولوجية ومكانها فى حياتنا الروحية ومبلغ أهميتها لدعم حيوية فكرنا وقدرته اللماعة . إن مثل هذا التحليل ليذكرنا بأن الشرك الأيديولوجى الذى يصيب شعورنا له مع ذلك جانبه الطيب . إنه يثبت لنا صدق ما كنا نرتاب فيه من أن الرغبة فى التخلص من كل فكر مذهبي لا تعدو كونها وجها آخر للفكرة القديمة التى نادت بالخلاص الفلسفى وبشرت باقتراب الروح البشرية من عالم آمن من القيم السرمدية اللازمنية والفائقة للطبيعة . وجملة القول إن هذا التحليل إنما يعيننا على إدراك أن الأيديولوجية ليست مجرد خطأ أو وهم أو تزييف للواقع ، بل إنها تعبير عن مطالب بعينه ، وحاجة أو إرادة أو مطمح يتستر خلف قناع من القضايا التى تبدو فى ظاهرها موضوعية بعيدة عن كل عاطفة أو هوى .

إن الإنسان مخلوق ملؤه المتناقضات فهو ليس موجودا فحسب بل هو على وعى بوجوده كذلك ، وهو لا يقف عند حد الوعى بوجوده بل يرغب أيضا فى تغيير هذا الوجود . والتاريخ يمثل معركة جدلية بين الأيديولوجية والمثل الأعلى للحقيقة ، بين الإرادة والمعرفة ، بين الرغبة فى تغيير الأشياء والشعور بقصورها الذاتى . إننا نتأرجح أبدا طردا وعكسا داخل الفراغ الذى تسمح به أحوال حياتنا المادية وتفرضه أهدافنا وغاياتنا . أما القول بنهاية هذه الحركة الدائبة أى القول بانقضاء التاريخ سواء بحسب نظرية هيجل أو ماركس ، فلا يعدو أن يكون تأملا محضا . ففى نظر المنطق والعقل تتفق حدود التاريخ ونقائص الإنسان مع حدود إمكانات البشر .

الفصل الثالث

المنهج السيكلوجى

التحليل النفسى والفن

الفصل الثالث

المنهج السيكلوجى

التحليل النفسى والفن

١ ـ التسامى والرمزية :

ترتكز أحكام فرويد الأساسية فى الفن ، كما أبرزها فى صفحتين من مؤلفه « محاضرات تمهيدية Introductory Lectures » على القضية القائلة بأن الفنان شخص انطوائى يعجز بسبب دوافعه الغريزية المفرطة عن التجاوب مع متطلبات الواقع العملى ، فيلجأ لإشباعها إلى عالم الوهم حيث يجد بديلا عن الإرضاء المباشر لرغباته . ويستعين للوصول إلى تحول مطالبه اللاواقعية إلى غايات قابلة للتحقيق من الوجهة الروحية على الأقل بما يسميه فرويد « بالقدرة على التسامى » . وتعتبر هذه إحدى آليات الدفاع التى تعفيه من القصاص أو المرض لكنها تجعله رهين عالم وهمى حيث « لن يطول الأمد به حتى يصبح مريضا بالعصاب » ، والحقيقة أن صلته بالواقع تنقطع غالبا انقطاعا لا يقل فى خطورته عن حال المصابين باضطراب عصبى أو ذهنى . بيد أن الفنان على النقيض من العصابى أو المعتوه يجد سبيل العودة إلى الواقع بمعنى أنه لا يعتبر بحال حبيس عالم من الهذاء الصارم بل إنه يحتفظ لنفسه بقدر من المرونة يكفل له التحكم فى طول أو قصر المسافة التى تفصل بينه وبين عالم الحقائق وأن يحتفظ بصلته بهذا العالم . ولكن فرويد ، بدلا من أن يواصل البحث فى مرونة هذا الخداع النفسى وهى المرونة التى لا يتحقق بدونها أى خلق فنى ، وجـّه جل اهتمامه إلى سبيل الخلاص ، أى تلك السبيل التى تصل بين أحلام اليقظة البحتة والأثر الفنى باعتباره وسيلة للتكامل الاجتماعى . ذلك أن

الفنان يبدع عالما متحققا يزيد على كونه مجالا خاصا لا يجاوز حدود ذهنه هو، بل هو عالم قديشاركه فيه سواه ويستمعون به . أما علة قدرته هذهعلى أداء هذه الخدعة فهى لا تعدو أن معظم الناس يعانون إلى حد ما ذلك الضرب من الإحباط نفسه الذى دفع الفنان إلى السعى ثم النجاح فى التخلص منه بعمله الفنى . بيد أنه بالنظر إلى أن من لا يندرجون تحت فئة الفنانين لا ينتجون غير أحلام يقظة واهنة تافهة غير قابلة للوصول إلى الآخرين الذين يتشوفون إلى ضرب من العزاء أكثر فعالية ، وحيث إن الفنان باحساسه بالهزيمة ولصلته المتداعية بالواقع ، يستشعر الوحدة نفسها التى يحس بها هؤلاء الذين تراودهم أحلام اليقظة ، فانه يجد السلوى فى أن يكون هو مصدر سلواهم وبعبارة أخرى فانه كما أن النظارة يشاركون مشاركة استبدالية فى الإشباع المتحقق فى الأثر الفنى ، فان الفنان يستمتع بما تهيأ له عن طريق نجاح عمله من ترضية لرغبات كان محروما منها حتى ذلك الحين ، إذ ينال المجد والسؤدد وبعد الصيت ثم ولع النساء به . فالخداع يستحيل بالنسبة له إلى واقع ملموس ، ولكن فرويد يقف عند حد الزعم — وقد كان الأجدر به أن يدلل فى تفصيل أكثر على هذه النقطة باعتبارها من نقاط بحثه الأساسية — بأن الفنان يعرف كيف يعدل خيالاته بحيث تؤدى إلى إمتاعنا كما أن فى مستطاعه على خلاف سائر من تراودهم أحلام اليقظة أن يموه علينا الحقيقة الماثلة فى أن أوهامه هذه قد صدرت أصلا عن رغبات مكبوتة حتى أننا لننسى أننا ملزمون بأن نؤدى عنها ثمنا .

وتعتبر أهم إضافة لفرويد على الإطلاق إلى أقواله هذه تأكيده فيما بعد للطبيعة الاستبدالية للإشباع الذى يستمد من الأثر الفنى فضلا عن إصراره على أن الجمال الصورى ليس إلا «عاملا أوليا » من عوامل الاستثارة incitement premium أو طعماً أو رشوة لا تمدنا بأكثر من متعة مسبقة، وتمهد السبيل فحسب لتحقيق الهدف الحقيقى للفن وما يوفره من متعة حقة وهى إطلاق التوترات النفسية اللاشعورية. ويقول فرويد إن ذلك الجانب الرئيسى من الأثر الذى يحدثه العمل الفنى ، والذى يبدو كامنا فحسب إنما يفوق إلى أبعد حد الجانب الظاهر منه من حيث أهميته ثم تركيزه أيضا . فالصورة والجمال لا يمثلان غير ناتج ثانوى لمخطط يستهدف أغراضا لا تمت بصلة للمتعة المنزهة عن الغرض أو للفن من أجل الفن . فلا يعتبر الجمال من بين أهداف الفنان

المباشرة إذ إن مشكلات الحياة هى التى تستأثر باهتمامه أولا وقبل كل شىء ، فالجمال ليس إلا سلاحا أو وسيلة دفاعية أو حيلة للمراوغة فى تلك المعركة التى يخوضها مع الواقع .

وتكشف نظرية فرويد العديد من الوجوه الجديدة للفن والعلاقات التى لم تكن ملحوظة من قبل ، ولكنها لا تتضمن إلا فكرة واحدة تامة الأصالة ألا وهى فكرة التسامى والإعلاء . فان نجاح منهج التحليل النفسى فى الفن إنما يتوقف إلى أبعد حد على ما لهذه الفكرة من فائدة فى تعليل القدرة على الإبداع الفنى . وتبدو فكرة التسامى للوهلة الأولى ، وكأنها تفتح آفاقا واسعة جديدة ، وتزخر بالمضامين الجليلة والنتائج غير المنتظرة .ولكن النظرة الفاحصة كفيلة بأن تبين لنا أن هذه الفكرة لا تمثل غير وجه واحد من وجوه التحول النفسى بعامة . والواقع أن فكرة التسامى تكاد تكون خلوا من أى وجه إيجابى ، فان تعريفها كله أقرب إلى السلبية المطلقة . إذ يقوم أساسا على تحول حافز ما عن هدفه المباشر الذى يجد الاعتراض إلى إشباع غير مباشر وإن كان أوفر حظا من استحسان المجتمع وقبوله . فيقال لنا فى معرض عملية الخلق الفنى إن ثمة حافزا بيولوجيا ينحرف عن مجراه الطبيعى ، ولكننا لا نستطيع أن نتبين الهدف الذى قصدت إليه هذه القوة إلا فى الصورة المستعلاة المتسامية من السلوك فلا نقف على شىء من عملية التحول نفسها ، كما لا نكاد نتبين شيئا من ذلك السبيل الذى يتم به هذا التحول بمعنى أننا لا نعرف شيئا عن القوة التى تحول الحافز البيولوجى المذكور من مجرى بعينه إلى مجرى آخر أو الوسائل والطرق التى يتم بها هذا التحول .

ولا يكفى أن ندرك أن الفن إنما هو صورة معكوسة للدوافع الشبقية أو غيرها من الدوافع الغريزية ؛ إذ يتحتم أن نعلم المزيد حول مقومات التسامى الناجح والظروف التى تفضى إليه أو تحول دون وقوعه ، أى أنه ينبغى أن نقف بعبارة أخرى على الأسباب التى تكمن وراء التسامى ببعض الدوافع وكبت بعضها الآخر ثم الإرضاء المباشر لبعضها الثالث . فيجدر بنا أن نعرف ما إذا كانت طبيعة الدوافع ذاتها هى التى تسبق فتحتم وتشكل التسامى ، أو أن مرد ذلك إلى جملة التكوين

الروحى للفنان وسيرته والظروف التاريخية الاجتماعية التى اكتنفت حياته وإرثه الثقافى والمواصفات التى ترتبط بالصور التى يتخذها للتعبير عن نفسه . فلو اتفق أن كان ثمة رسام تعبيرى وأحد القصابين وكان كلاهما من الساديين المتسامين ، أو كان هناك رسام وخادمة وكان كلاهما ممن يعانون من الشبقية الشرجية ، فلا أقل من هذه الحالة من أن نجد تعليلا للخلاف بين السادية التى تنتهى إلى المذهب التعبيرى (عند الفنان) وتلك التى تلتمس الإشباع فى ذبح العجول (عند القصاب) كما أننا لفى حاجة إلى معرفة المزيد عن الأسس البيولوجية التى يقوم عليها ميل يتسع نطاقه إلى الحد الذى يسمح له بأن يضم ما بين تنظيف الأرضية (فى حالة الخادمة) وتغطية رقاع الخيش بالصور الملونة (فى حالة الفنان) . وجملة القول إننا ما دمنا على جهل بالأسباب الداعية إلى أن يسفر دافع واحد بعينه إلى فعل جنسى طوراً وإلى نشاط فنى طوراً آخر وطالما أننا لم نكتشف بعد وجه الخلاف بين الانحراف الصرف ، والتصوير الفنى لدافع ما فلا محل لنظرية التسامى برمتها فى مجال النقد الفنى .

فلا يمكن القول بأن الأثر الفنى نتاج تحول للقوة ، فقد يكون التسامى أحد عوامل الإبداع الفنى ، ولكنه ليس قريناً للخلق الفنى الفعلى ؛ حتى لو ثبت أنه من بين المقومات أو الصور الأولية للأثر الفنى . وهذا على أية حال فرض يحتمل كثيراً من الجدل ، ذلك أن للعمل الفنى العديد من المقومات والمتطلبات الأخرى . فالى جانب الرغبة فى إرضاء الدوافع الليبيدية لدى المرء ، تقوم هناك الرغبة فى الإنتاج التى لا تعد مطابقة للرغبة فى التناسل فهناك التشوف إلى التعبير عن النفس الذى لا يتحتم أن يكون نزعة نرجسية وهناك الرغبة فى نيل استحسان الجماهير ، وهو مالا يمكن أن نحط به إلى درك الرغبة فى نيل الحب لدى الفنان .

ولقد كان فرويد ميالا فى تعريفاته الأولى لمبدأ التسامى إلى استئصال الخصيصة الحسية للفن بتوكيده المفرط لاتجاه الحوافز إلى « غاية أسمى » . بيد أن هذه النقطة لم تعد فيما يبدو تمثل فى نظره أبرز معالم نظريته ، حيث إنه قد رأى أن أعظم من ذلك وأهم قيام الماهية الليبيدية للرغبة فى صورتها المتسامية وإشباعها فى عالم الوهم . فمعنى التسامى وفقاً لصيغة فرويد النهائية هو تجريد حافز معين من طبيعته العدوانية

الشريرة دون أن يؤدى ذلك إلى حرمانه من خاصيتيه اللتين تتمثلان فى « طلب اللذة » و « توفير اللذة » ، وبذلك استطاع فرويد لا أن يصل فحسب إلى تقويم ملائم للتجربة الفنية ، بل أن يحقق توافقاً يكاد يكون كاملا بين نظريته فى الفن وبقية ما جاء فى مذهبه . فمن الثابت أن التسامى يشترك فى كثير من مظاهره مع المرض العصابى ، فكل منهما يمثل حلا وسطاً ولا يغفل بحال مبدأ اللذة . أما وجه الخلاف الوحيد بينهما فهو أن العصاب هزيمة للأنا فى صراعها مع « الهو » على حين أن التسامى يمثل انتصاراً للأنا بالتضامن مع الهو على الأنا الأعلى ، على الرغم من أنه لا يعد بطبيعة الحال انتصاراً للأنا الأعلى مما يؤدى بالضرورة إلى الكبت . ونعود فنقول إنه على الرغم من أن المبالغة فى رد الفعل والتسامى قد ينحرفان بالدافع الغريزى عن هدفه الأصلى ، فان وقوع مثل هذه المبالغة فى رد الفعل يقضى بوجود كبت على حين أن وقوع التسامى ينفى وجود هذا الكبت . بيد أنه يجدر بنا فى هذه الحالة أن نميز بين التسامى والرمزية ، فمن المحتمل الخلط بين هاتين الفكرتين أيضاً ، وقد ذهب إرنست جونز إلى القول بأن [1] المكبوت وحده هو ذلك الذى يرمز إليه ، وهو وحده الذى يحتاج إلى « الرمز ». وبوسعنا أن نضيف إلى ذلك قولنا بأنه من غير المستطاع أن نتسامى إلا بما ليس بمكبوت ، وغير المكبوت وحده هو الذى يحتاج إلى التسامى . ومع ذلك فان الرموز ووجوه التسامى تصدر عن ذات الديناميات العقلية وعن ذات الصراع المحتدم بين الحوافز الغريزية والرقابة الخلقية للأنا . وكلاهما من قبيل التخفى والمصالحة اللتين تلجأ إليهما الرغبات المحرمة فى سبيل التوصل فى الأقل إلى التعبير غير المباشر أو إلى أسلوب ملتو فى الإشباع .

ومهما بلغت الوظائف الدينامية للتسامى والرمزية من تشابه فالخلاف بينهما جوهرى من الناحية الصورية فان التسامى لا يعنى غير التحول الذى يطرأ على المواقف والأنشطة والتغيير الصرف كذلك للوسائط والظروف ؛ ولو أنه كان يرتبط أصلا بتغيير فى البنية ، فنظرية التحليل النفسى أفقر من أن تحدثنا عن ذلك .

---

(١) Ernest Jones : Papers on Psycho-Analysis (1938), p. 158.

كما أن الرمزيه تتمخض ، من جانب آخر عن كثير من الكيفيات الأصلية ، وبوسع نظرية التحليل النفسى ألا تتزود فحسب فى وصفها للرموز بذلك المورد الزاخر جميعه من الفنون ونظريات النقد الأدبى التى يلعب فيها شرح الرموز دوره البالغ الأهمية ، بل تعتمد أيضاً على تجاربها الإكلينيكية ونتائجها النظرية . ويعد العقل فى نظر التحليل النفسى أداة لتوليد الرموز وهو يكاد يعتمد على الرموز وحدها فى التعبير عن نفسه فى الأحلام . ومن المعلوم أن كثيراً من الأساليب التقنية « لصنع الأحلام » تصلح بوجه عام لابتكار الصور الرمزية ، وأن الإفراط فى تقرير الذات ، بالمعنى الذى تصطنعه نظرية التحليل النفسى فى تفسير الأحلام ، يعتبر عاملا حاسما فى الرموز الفنية أيضاً . فالرمز إن هو فى الواقع إلا صورة مفرطة فى تثبيت نفسها، إذ إن قوته تكمن فى تعدد معانيه بحيث إنها تبدو وكأنها غير قابلة للنفاد .

والرمز صورة من صور ذلك التمثيل غير المباشر الذى لا يسمى الشىء باسمه ، وإن كان لا يقصد من تحاشيه الوصف المباشر للشىء إلا أحد أمرين : فاما إخفاءه وإما إبرازه على نحو أشد استلفاتاً للنظر ، بل لعله يهدف إلى إخفائه وكشفه فى آن واحد ، والرمز هو تشخيص لموضوع يتناسب مع سياقات مختلفة ، فهو يتلاءم أولا مع مجرى فكرى عقلى ولا عقلى فى آن واحد ، وهو تداع للأفكار الشعورية واللاشعورية معاً ، أو على الأقل التى لا تكون شعورية بصفة دائمة ، أو لا تكون شعورية بدرجة متساوية . ثم إنه فى جميع الحالات يدخل كذلك فى إطار مختلف التجارب الفردية ؛ فقد يحمل للمؤلف معنى ويحمل للمشاهد معنى آخر ، وقد يكون له دلالة بعينها لواحد من النظارة ودلالة مخالفة لآخر ، ولا يوحى كل ذلك إلا بأنه من النادر أن ينبثق الرمز أو المعنى الرمزى عن طبقة واحدة بعينها أو يتحرك فى مستوى واحد من النفس ؛ ومن ثم فلا سبيل إلا إلى أن يكون الرمز متعدد المعانى ، ومزوداً بالجذور التى يقصر عن إدراكها إدراكاً كاملا أى من الفنان أو جمهور النظارة . أما أن يقال لنا إن الرموز تنشأ كما ينادى الدكتور جونز على نحو تلقائى ذاتى أو لا شعورى بمعنى أشمل [1] فان ذلك من شأنه أن يحيل الإبداع الفنى إلى سر مغلق . فلا تتأتى للأثر الفنى القدرة على حمل دلالات رمزية إلا إذا

---

(١) Jones : The Theory of Symbolism, Ibid., p. 185

توافرت له بعض المقومات الصورية التى لا يمكن إتيانها إلا مع كبير عناية ومهارة . فالذهن يحتوى على عناصر ذات صلة بالفن لا يلعب الشعور دوراً فى اكتسابها أو معاناتها أو تخريجها ، حتى لو كانت قد تعرضت بعض همزات الوصل بين أصولها وصورها النهائية للكبت فيما بعد . والرموز قد تنبثق عن مصادر تغيب عن شعور الفرد بصفة مؤقتة ، بمعنى أنها ليست من فعل اللاشعور .

ويستنبط الدكتور جونز من الحقيقة الماثلة فى أن الرمز أمعن فى الحسية ومن ثم فهو أكثر عينية من الفكرة المرموز إليها أن الرمز يمثل فى مجال تطور العقل البشرى مرحلة أكثر بدائية من التفكير التجريدى العقلى النظرى[1] ومع ذلك فالإنسان البدائى كما هو معلوم يستوى مع الإنسان المتمدين فى عقلانيته بل لعله أوفر منه حظاً فى ذلك لأنه لا يملك غالباً أن ينعم باللاعقلية . والواقع أن فكرة نظرية التحليل النفسى عن التطور الذهنى لا تزال تعتمد على علم السلالات البشرية الرومانسى الذى جاء به ليفى برول **Lévy Bruhl** بنظريته القائلة بالمرحلة « قبل المنطقية » للفكر البشرى ، إذ إنه يتمسك بالفكرة الرومانسية القائلة بالمساواة بين اللاعقلية والأصالة الروحية .

لا شك فى أنه ما من ضرب من ضروب الرمزية الفنية يخلو من عنصر السرية والتعمية أو الميل إلى اتخاذ طريق أشد طولا والتواء ووعورة بدلا من الطريق القصير السهل الممهد ، بيد أنه من العسير أن نزعم أن الهدف من الرمز هو الإخفاء والستر دون الإيضاح والكشف كذلك . ذلك أن صور الفن جميعها التى ترتفع عن مستوى الهزل أو ادعاء الجنون إنما تحاول أن تقدم تقريرات صادقة عن الواقع . أما القول بأن الفنان يتخذ الرموز وسيلة فحسب للإخفاء والمراوغة أو أداة للتعبير عن الذات ملتزماً بقانون خلقى معين ، إنما هو انتقاص بالغ لما يجدر بالفنان أن يفضى به . وليس ذلك الذى يبدو غامضاً فى الرمز ، هو الفكرة التى تكمن وراءه بل هو سياق المفاهيم الضمنية الكامنة فى تلك الفكرة . فان الفكرة تدخل فى مخيلة الفنان فى علاقات بالغة التداخل والتعقيد والتشعب إلى الحد الذى لا تتاح الفرصة للظهور

---

(١) Jones : Ibid, p. 185.

فى الوقت الواحد إلا لقلة قليلة منها . ومن ثم فان الخصائص الحقيقية للتعبير الرمزى لا تتمثل فى الغموض والسرية ، بل تكمن فى ازدواج التفسيرات الممكنة وتنوعها أى فى التقلب الدائم للمعنى الذى تؤديه الرموز .

وإن من أهم الاكتشافات التى توصلت إليها نظرية التحليل النفسى هو أن من الممكن أن يعزى التوظيف الزائد للعقل إلى محاولة لإخفاء الحوافز الحقيقية لسلوك الفرد ، كما ترد إلى محاولة مماثلة لهذه ، بعض السمات الأخرى للأثر الفنى. ويعزى سوء تفسير نظرية التحليل النفسى للمبدعات الفنية من ناحية إلى جنوحها إلى النظر إلى الأثر الفنى كما لو كان فحسب من قبيل الألغاز التى لا يتيسر قط فهم معناها بطريق مباشر ، كما يرجع من ناحية أخرى إلى عادة النظر إلى الرموز الفنية على أنها علامات مجردة جامدة تقليدية نجد شروحها فى قاموس أو مرجع أو بالأحرى فى كتاب للأحلام . وما من شك فى أن نظرية التحليل النفسى تعد من المناهج البالغة الأهمية فى مضمار التقصى عن الأصول النفسية للرموز الفنية وعن جذورها العاطفية وعما يدعونا إلى الحيرة عند استجابتنا لماهيتها التى هى نصف كاشفة ونصف مخفية ؛ بيد أنه من سوء الحظ أن نظرية التحليل النفسى تعتبر الفنون جميعاً فنوناً رمزية والنزعات الرمزية جميعها نزعات جنسية . وكيفما كان الحال فان الفن لا يعدو — إلى أبعد حد — أن يكون تقريراً أو دعاية مباشرة أو غير مباشرة أو تفسيراً صورياً قد يقترن أو لا يقترن بمعنى رمزى . ومن ثم فالنظرية التى تختص بالفن والتى لا تنطبق إلا على التعبير غير المباشر وحده عن الدوافع الجنسية أو ربما الدوافع العدوانية المكبوتة كذلك إن هى إلا نظرية محدودة النطاق للغاية . بيد أن نظرية التحليل النفسى تقصر عن تفسير الصور التى لا تعبر عن مثل هذه الدوافع ، كما أنها ليس لديها من وسيلة لمعالجتها .

أما عن دراسة الآثار الفنية بوصفها مطايا للرمزية الجنسية فقد كانت ، بادئ ذى بدء ، من بين الفروع المحببة لأبحاث نظرية التحليل النفسى . لقد كانت هذه مهمة مجزية حقاً ، يسهل أداؤها بطريقة آلية إن فى قليل أو كثير ، وليس من حد — فيما يظن — لتأملاتها الجسورة ونتائجها المذهلة. وعلى أية حال فقد تضاءل ذلك التأثير المذهل بمضى الوقت ، وألف الناس فى النهاية بل ضاقوا بذلك الزعم القائل بأن أى

موضوع مادى قد يكون رمزاً لأعضاء التناسل وأن من الممكن أن نربط بين العلاقات الإنسانية جميعها تقريباً وبين موقف أوديب ، وأن الفن يكتظ بصور الأمهات ، وأن الأبطال ما كانوا يخشون شيئاً خشيتهم من الخصاء .

وبالنظر إلى قيام الفن فعلا بالتعبير عن الدوافع الغريزية اللاشعورية وعن الرغبات غير المشروعة فلا مفر من أن يتحدث بلغة رمزية تطفح بالصور الجنسية ؛ وإن أحداً لا ينكر أن الدوافع الليبيدية المفرطة والارتباط بالمحارم والخبرات الشبقية لدى الأطفال والمخاوف التسلطية تعتبر من مقومات الفن والأدب . فالشعر استمرار للأحلام الشبقية فى مرحلة الطفولة ، فضلا عن أن الشاعر لايستطيع قط فكاكاً من مشاهد « قصة حياته الأسرية » ، بيد أن هذا الوعى المتزايد بعالمية الرمزية الجنسية وبالوجود فى كل إنسان لعقدة أوديب ، وبالأشكال العديدة التى يظهر بها التعلق بالمحارم ووسواس صورة الأم ، إلى غير ذلك من الأنماط العاطفية المشابهة إنما يقترن بادراك المرء المتزايد ، لا لرتابة تلك الرمزية وجمودها فحسب ، بل لامتناع العلاقة بين الفن وهذه المعانى الخافية التى تفوق صورها الظاهرة مضمونها الحقيقى تنوعاً وتمايزاً . وحقيق بالمرء أن يدرك فى النهاية أنه ليس حتما أن يكون مثل هذا المعنى الخفى هو المعنى الحقيقى للأثر الفنى . فاذا ما كانت نظرية التحليل النفسى تذهب إلى القول بأن «الشعر ليس إلا متنفساً من متنفسات المرحلة الفمية» أو «أن كل فنان هو لا شعورياً من كاشفى الحجاب » وأن كل قائم فى صورة إنما يرمز إلى عضو الذكورة وأن كل تجويف يعنى أعضاء المرأة التناسلية ، وأن العمود أو التمثال المنحوت لجسم إنسان منتصب لم يكن فى الأصل غير رمز لعضو التناسل ، وأن الجزء الداخلى من المبنى يرمز إلى رحم المرأة ، فليس هناك بطبيعة الحال من شواهد تنقض هذه المزاعم ، أقوى حجة من الشواهد التى تؤيد صحتها . وكيفما كان الحال فمن الأسلم أن نقول إن الرمزية المزعومة لا علاقة لها إلا فى القليل ، إن صح أنها تمت بصلة على الإطلاق ، بالأثر الفنى أو بقيمة الآثار الفنية المعنية .

ولعل أشهر مثل على منهج التحليل النفسى فى تفسير الآثار الفنية هو تحليل إرنست جونز لمسرحية هاملت حيث أبرز على أوضح صورة مزايا هذا المنهج ونقائصه فى آن واحد . فان اللغز الذى يحيط بمسرحية شكسبير هذه والذى تعذر

التوصل فيه إلى حل يحظى برضاء الناس على الوجه الأكمل إنما يتمثل ، كما هو معلوم لدى الجميع ، فى عجز هاملت عن أن يقطع برأى فى أمر انتقامه من عمه لمقتل أبيه . ويذهب الدكتور جونز إلى أنه لا يعقل أن يقدم هاملت على قتل قاتل لأنه اقترف جريمة يودّ هو لا شعوريا لو كان قد ارتكبها ، لكونه تثبت شبقيا حول أمه . ولا شك فى أن هذا الجواب عن السؤال الفعلى لا يقل جدارة فحسب عن سائر الأجوبة الأخرى ، بل إنه يسهم أيضا فى تفسير أحد الجوانب المحيرة الملغزة لهذه المسرحية وهو ذلك الذى يتمثل فى تلك العلاقة المختلطة غير التقليدية بين هاملت وأمه فضلا عن ذلك الجو المحموم الخانق المربك الذى ران على المحاورات والمساجلات التى دارت بينهما . ويرجع الفضل إلى منهج التحليل النفسى فى أننا قد استطعنا فى النهاية أن نكشف عن طبيعة هذه المعارك الناشبة بين الأم وابنها فضلا عن الدور الملغز الذى قامت به أوفيليا ، ثم طابع العصابية الذى طغى على المسرحية برمتها . وعلى الرغم من ذلك فان للنقاد الحق كل الحق فيما ينادون به من أن الموقف الأوديبى ليس هو المغزى الذى قصدت إليه المسرحية فان ذاك الذى يقدر له أن يلمس مبلغ الواقعية الهائلة التى تبدو عليها شخصيات شكسبير ومنطق المواقف التى تسوقهم الأحداث إليها وسحر اللغة التى يتحدثون بها وحيوتها ، لا يمكنه بحال أن يقر بأن مسألة مضاجعة الأحرام هى المعنى الحقيقى أو الجوهر أو الأصل الفعلى لهذا الأثر الفنى ، وأن تأثيره المسرحى المتواصل وسحر إيقاعه وصوره إنما يرجعان إلى ما لعقدة أوديب من جاذبية . ولكنه إذا لم يكن تفسير هذه القوة التى يتمتع بها ذلك الأثر يكمن فى تلك الجاذبية أو فى شىء من هذا القبيل فماذا يكون ؟ ولا يناقض تفسير مسرحية هاملت وفق منهج التحليل النفسى تلك الحجة الشهيرة التى تقول بأنه لو كانت قد دارت حقا بخلد شكسبير فكرة عقدة أوديب على أى نحو لكان قد أخبرنا بها فليس ثمة صلة ، كما نعلم ، بين معيار التفسير « السليم » وبين كون المعنى الذى يعزى إلى أثر فنى بعينه قد قصد إليه الفنان ، أو حتى كونه ماثلا لذهنه بطريقة شعورية فى أثناء الخلق . ولا ريب فى أن نظرية التحليل النفسى ، بعد أن كشفت بآلاف الطرق عن المصادر اللا شعورية للمواقف الروحية لمحقة فى وجهة نظرها من الفن ؛ أى أنها على صواب فى انتقاصها من أهلية الشعور لأن يكون

مصدرا مباشرا للابداع الفنى . ولكن هل هناك ما يسوغ القول بأن عقدة أوديب تقوم فى أذهان الجمهور ذاته الذى يتذوق الأثر الفنى ؟ والجواب على ذلك هو أن هذا الجمهور قد يكون خاضعا لتأثير قوى يقصر عن إدراكها إدراكا تاما ، ولكن هل يعتبر المؤلف عندئذ مسئولا عن هذا التأثير ؟ وهل تبلغ مسئوليته فى ذلك ، المدى ذاته الذى تبلغه مسئوليته عن تأثير يثبت أنه مقصود متعمد ؟ يجدر بنا أن نقر أولا وقبل كل شيء بأن الأثر الفنى يحمل على الدوام أكثر من معنى كما أنه لا يستبعد أنه ليس هناك من بين التفسيرات المتباينة التى وضعت لمسرحية هاملت ما يتفق والمعنى الذى كان يشغل بال شكسبير على نحو شعورى وقت أن فكر فى تأليف هذه المسرحية . بيد أن المؤكد أن ثمة معانى كثيرة كانت ماثلة لذهنه بطريق لا شعورى وقت أن كان مشغولا بموضوع المسرحية وأن من الواجب علينا أن ندرك أن فرصتنا فى اكتشاف الجوانب المتضمنة فى معنى كان المؤلف على وعى به ليست بأقرب من فرصة اكتشافنا لتفسير معنى كان كامنا فحسب فى ذهنه . كما تلحق حتما بتفسيرنا لأثر فنى تم إنتاجه فى الماضى ألوان من سوء الفهم بمعنى أننا نسيء فهم الدوافع الشعورية التى تحفز المؤلف على الابتكار فضلا عن دوافعه اللاشعورية . ونحن حين نتصدى لوضع نوع جديد من التفسير فاننا نرتد فى الغالب من دافع شعورى فيما نزعم إلى دافع غير مشعور به فيما نظن ، فنزعم أننا قد أصبحنا على وعى بمعنى لم يكن المؤلف نفسه على الأرجح عالما به . وقد ذهب الأمر بنا إلى أن نفسر أثرا فنيا عن عمد بمعنى من المعانى التى لم تكن لتخطر على بال صاحبه ، على غرار ما افترض فيما يتعلق بسرفانتيس و « دون كيخوته » من أن المؤلف قد أساء فهم بطل روايته وأرتج عليه فى تفسير المخلوق الذى جاء به .

وعلى أية حال فاذا ما ذهب ناقد إلى القول بأن المعنى الحقيقى لمسرحية هاملت ليس هو عقدة أوديب ، ولم يكن يعنى بذلك فحسب أنها ليست المعنى الذى أراد شكسبير الإفضاء به فانه يريد القول عادة بأن عقدة أوديب ليست أوثق المعانى علاقة بالمسرحية . والواقع أن التفسيرات التى تقوم على نظرية التحليل النفسى هى أقرب فى الغالب لأن تكون مبتورة العلاقة بالخصائص المحددة للتجربة الفنية منها

إلى أن تكون غير كافية للتفسير الكامل . ومع ذلك فوجوب قيام العلاقة (بين الظاهرة وتفسيرها) هو الصورة الخاصة التي تتخذها الحقيقة فى مضمار العلوم الإنسانية والتاريخية . فثمة أسباب كثيرة لوقوع الحدث التاريخى وكل محاولة للتفسير لا بد أن تسقط بعض هذه الأسباب وتبالغ فى تقدير البعض الآخر ، كما يقوم كل جيل فى تفسيره للتاريخ من جانبه بعملية انتخاب لدوافع تعتبر من وجهة النظر اللازمنية تعسفية جائرة . ومن ثم فلا يمكن القول ببساطة فى وصف شخصية تاريخية أو تفسير أثر فنى إنه صادق أو غير صادق بل الأجدر أن يقال إنه ذو صلة أو غير ذى صلة ، وإنه واضح أو مبهم ، يمهد سبيلا جديدة للتعرف المباشر على الموضوع أو يعوق هذه السبيل . أما المعيار الصادق الوحيد للتفسير « الممكن » فى زمن معين فيكمن فى التجربة التلقائية للمعاصرين ، ونعنى بهم المعاصرين للشارح المفسر وليس المعاصرين لصاحب الأثر . ومع ذلك فثمة تفاعل متصل بين الخبرة المباشرة والتعليل النظرى ؛ بل قد يصل الأمر إلى حد أن تأتى التجربة التى تعد تلقائية فى أساسها ، نتيجة إلى حد ما للتأمل وللعلاقات الدقيقة بين جوانب العقل المختلفة . ومن ثم فان تفسير الفن وفقا لنظرية التحليل النفسى قد بدأ منذ وقت قريب ، على الرغم من امتناع علاقته فيما يبدو بالخصائص المميزة لخبرتنا الفنية المباشرة ، بدأ يدخل فى دائرة حياتنا الوجدانية ، وفى إضافة كيفيات جديدة للآثار الفنية التى لا تعتبر فحسب ، كما نعلم جيدا ، من ابتكار الفنانين الأفراد بل من خلق قرون منصرمة وأخرى لاحقة . وقد لا تكون عقدة أوديب هى المعنى الكامن وراء « هاملت » إلا أنها بسبيل أن تصبح جزءا من هذا المعنى ، كما لا يرجح بالنسبة للمستقبل القريب على أقل تقدير ، أن يغفل أى تفسير لهذه المسرحية يكون ذا صلة بها من وجهة نظر مدرسة التحليل النفسى .

٢ ــ الرومانسية وضياع الحقيقة الواقعية :

إن النقاد الذين يناقضون منهج التحليل النفسى للفن يضيقون عادة ضيقا شديدا بمناهضة فرويد للمذهب الصورى والمذهب الجمالى . فهم لا يرتضون التسليم بأن الفن فى معرض صراع الإنسان مع الحياة ليس غاية فى حد ذاته بل هو وسيلة فحسب إلى غاية ، كما أنهم لا يدركون حقيقة الموقف الذى يتخذه فرويد حين يدرج الفنان

تحت الفئة ذاتها التي يندرج تحتها العصابي. وهم إن كانوا يتبينون بطبيعة الحال الجوانب العصابية فى بنية الفنان الروحية ، إلا أنهم عاجزون عن إدراك ما كان يراه فرويد حقيقة جوهرية فى بناء نظريته برمتها وهو أن الفنان والعصابي يستويان فيما يظهر عليهما من إغفال للواقع ، وفى الخسارة التي تلحق بهما من جراء ذلك . فمن رأى فرويد أن كلا من الفن والعصاب ، تعبير عن الفشل فى التكيف مع النظام الاجتماعى. فان علاقة الفنان بواقع الحياة لتبلغ غاية الاضطراب والارتباك من جراء عجز الفنان عن ضبط حوافزه فضلا عن تأبيه التسليم بالدور المخصص له فى المجتمع . إذ إنه يبتعد بنفسه عن واقع الحياة ويتقوقع داخل الإطار اللاواقعى لمرضه . فالإحباط ، استنادا لهذه المقدمات، يعتبر من مقومات العمل الفنى . فلا تقوم ثمة قائمة للإبداع الفنى إلا إذا اقترن باحساس بالخسران أو الظلم ، ودون أن ينتاب الفنان شعور بأن الحياة قد خذلته وأحبطت مسعاه . والواقع أن تصور الفن على أنه تعويض عن فرص ضائعة وعن زمن أو نعيم مفتقدين قد يبلغ من التطرف الحد الذى يبدو معه كل نجاح فى الحياة إجهاضا لأثر فنى . فيذهب بلزاك إلى القول بأن كل امرأة يلامسها رجل تمثل رواية لا يكتبها « Chaque femme avec laquelle on couche, est un Roman qu'on n'écrit pas » أو أن الأمر كما أعرب عنه فرويد نفسه بقوله « السعداء » من الناس لا يسدرون فى الخيالات والأوهام بل ذلك هو شأن المحرومين[1] . فما الفنان إلا شخص لا وفاق بينه وبين الحياة ، فهؤلاء الذين تحسن الحياة فى أعينهم لا يحدثوننا إلا قليلا عن خبراتهم أو أنهم كما قالت فرجينيا وولف Virginia Woolf « خواء من الكلمات » .

ودون كيخوته هو الرمز التقليدى الخالد للفنان حين يكون على خلاف مع الواقع . فحاله كحال الفنان فى عجزه عن التوافق مع مجرى الحياة العادية وفقدانه الإحساس بالضرورة العملية ونسجه عالما وهميا يختص به . كما لا يمكن القول بأن هذاء دون كيخوته يعتبر صورة كاريكاتورية شديدة المبالغة لخداع الذات الذى يمارسه الفنان . فالفن جميعه إن هو فى الحق إلا نوع من الدون كيخوتية ، فهو محاولة

(١) Sigmund Freud : «The Poet and Day-dreaming », in collected Papers, IV, 176.

للتوفيق بين العالم وبين مطالب شخص يرد على واقع لا يطاق ، بأفكار لا واقعية . فكل من الفنان والمعتوه يؤثران التضحية بالعالم على التنازل عن مطالبهما أو ما يفضلان تعريفه بالمثل العليا . ومن الخصائص المميزة لكل من الأشباح التى كان يراها دون كيخوته وأوهام الفنان انعدام التوتر بين النفس والعالم الموضوعى وبين الأحلام والحقائق وبين الباطن والواقع الخارجى . أما الطريق التى تصل بين هذه الأوهام والأثر الفنى فتقوم أساسا على استعادة حالة التوتر هذه التى نشأ عن فقدانها الاضطراب العقلى فضلا عن الإبداع الفنى . بيد أنه لا يتأتى للفنان قط أن يتمتع بمثل تلك الحرية الكاملة التى يتمتع بها المعتوه ، ومن ثم فالفن ، حتى فى مثل هذا الصدد ، هو ما دعاه فرويد بطريق العودة إلى الواقع ، أى الرجوع إلى راحته وإلى أغلاله كذلك .

ومن ثم فلا سبيل إلى أن نتحدث فيما يتعلق بالفنان عن الضياع الكامل للحقيقة الواقعية ، فذلك لا ينطبق إلا على المجنون . فالحق أن هجر الفنان للواقع لا يظهر أيضا على مثل التطرف الذى يظهر عليه بالنسبة للعصابى ، ولا يمكن أن نخرج من أى وصف دقيق لعلاقته بوقائع الحياة بأكثر من تقرير قيام صراع جدلى بين الرفض والقبول وبين التدمير والصون وبين الإخلال والمحاكاة فى عِلـّية يمتزج فيها موقفان متناقضان فى رد واحد على الحقيقة لا يقبل التجزئة .

ويحمل كل من العصاب والفن أساسا الطابع الغرضى ، فهما لا يقفان فحسب عند حد التعبير عن الفشل أو الرغبة فى العزلة فى مواجهة الواقع بل يحملان أيضا نزعة الهروب . فهما من جانب نتيجة ومن جانب آخر وسيلة للانسحاب من الواقع . فيقول فرويد إن كل عصاب له هذه النتيجة — وربما الغرض كذلك — فى أن يدفع بالمريض خارج نطاق الحياة الواقعة ويؤدى إلى اغترابه عن الواقعية . ولا نزاع فى قيام مثل هذا الغرض بالنسبة للأثر الفنى . ويستوى العصاب والفن فى نبذهما للواقع ولكن العصاب لا ينكره بل يحاول تناسيه فحسب ، أما الفن فانه على خلاف ذلك يحاول فى آن واحد أن ينكر الواقع وأن يجد بديلا له . وبناء على ذلك فموقف الفنان من هذه الناحية على الأقل إنما هو أقرب إلى الجنون منه إلى العصاب .

وتقوم الحياة العقلية وفقا لنظرية التحليل النفسى على ألوان من الصراع والتفاعلات والتوافقات المتبادلة بين الدوافع الغريزية ومتطلبات الواقع كما تعرب عنها التقاليد الاجتماعية والسنن الخلقية . وإذا اتفق لإحدى هذه القوى المحركة أن أصبحت لها اليد الطولى [١] على حساب قوة أخرى استتبعت ذلك حالة من الاختلال والشذوذ . والميل الغريزى الجامح يعتبر من الاستعدادات المزاجية التى لا تقل خطورة عن الأنا المغالية فى التحرز ذات الدعاوى الخلقية المفرطة الصرامة . ومعنى ذلك بعبارة أخرى هو أن اللامبالاة بضرورات الواقعية بالانغماس فى إشباع الرغبات الليبيدية غير المشروعة سواء حدث ذلك فى عالم الواقع أو فى عالم الخيال ، يسفر عن حالة ذهنية لا تقل خطورة عن كبت الحوافز الغريزية القهرية . ومع ذلك وكيفما كان الحال فالسؤال الذى ينبغى علينا أن نطرحه يتعلق بما إذا كانت نظرية التحليل النفسى على حق فى دعواها بأن النشاط الفنى ينشأ أيضا عن علاقة مختلة بالظروف القائمة ، كما يتعلق بما إذا كان الفن يستتبع بالضرورة ضيقا بالعالم وضياعا للحقيقة الواقعية كما هو الحال مع العصاب والذهان . وفى قول « بروست » بأن المرء لايستهام إلا بما ليس فى حوزته on n'aime que ce qu'on ne possède pas [٢] ما يعرب عن إحساس رومانسى بحت ، وإذا ما كانت نظرية التحليل النفسى تجيب بالجواب ذاته عن السؤال الذى يتعلق بطبيعة اهتمامنا بالفن ، فيتعين علينا أن نتحقق أولا وقبل كل شىء مما إذا كانت لتلك القرينة التى يدلل بها على صحة هذا الرد تمت إلى أصل رومانسى أشد ما يكون تحيزا وضيق أفق .

ولا جدال فى أن وصف فرويد للفن بأنه نتاج علاقة الشخص المهوشة بالواقع ، يعد من قبيل التعميمات الجامحة . فليس الفن بمسعى ثابت لا يتغير ، وقمين بنا إذا ما أردنا أن نقسط فى تقديرنا لمضامينه ، أن نتجاوز عن الكثير من اتجاهاته وأهدافه الخاصة التى تظهر فى شتى الأوضاع التاريخية والاجتماعية . فان تاريخ الفن يتضمن عهودا طويلة تشكل فى واقع الأمر الجانب الأعظم منه ، حيث كانت الصورة الوحيدة للنشاط الفنى هى الصورة الغرضية عمليا والنافعة اجتماعيا ، وحيث كان

---

(١) Freud : Formulations Regarding the Two Principles in Mental Functioning », ibid., p. 13.

(٢) Marcel Proust : La Prisonnière, II, 247.

حقيقيا بأية فكرة تقول باغتراب الفنان عن المجتمع أن تبدو سخيفة ممجوجة . فان انعدام التوافق بين دعاوى الفنان الخاصة ومتطلبات النظام الاجتماعى ، على المعنى الذى ذهب إليه قول فرويد ، لم يدخل فى الاعتبار أول الأمر إلا لظهور المذهب الرومانسى ، والواقع أن ذلك التصور كله الذى يقول بأن الفن إشباع استبدالى أو تعويضى أو عزاء ، قد قام على أساس من التجربة الرومانسية وما بعد الرومانسية فى الفن . وربما كان الفن قبل مطلع العصر الرومانسى تعبيرا عن الأوهام أو أحلام اليقظة وتمثيلا لعالم فائق للخبرة العادية ، وربما ساد الاعتقاد بأنه من قبيل تحسين الواقع المبتذل والحياة اليومية الرتيبة ، ولكنه لم يكن بمثابة بديل للحياة لا يجد المرء غضاضة فى أن يستعيض به عنها . فان فكرة الهروب من الواقع إلى نظام وهمى للوجود ، أى الهروب من هذاء إلى آخر على حد وصف ذوى النزعات الدينية أو الميتافيزيقية ، كانت فكرة غريبة على أى عصر سابق على الرومانسية . فالواقع إن ذلك التجريب بل اللعب بالحلول البديلة المختلفة ، وتلك المقامرة بانقسام الولاء وتشتته قد جاءا نتيجة للموقف الرومانسى من الحياة . وربما بدا الفن فى نظر العقلية غير الرومانسية صورة لوجود مثالى وبشرى بالنعيم أو ارتقابا لخلاص ولكنه لم يكن يمثل قط عزاء عن فرص ضائعة أو آمال بعيدة المنال .

ولا تمت الفكرة القائلة بأن من المقومات الحتمية لإبداع الآثار الفنية ضياع الحقيقة الواقعية ، بصلة إلى المواقف السابقة على ظهور الرومانسية ، فما من عاقل كان يجرؤ على الخروج على الملأ بهذه الفكرة قبل ظهور المذهب الرومانسى . فذلك التصور ذاته للحياة المهدرة كان بعيدا كل البعد عن الأفق الذهنى لفنان عصر ما قبل الرومانسية . وقد ظهرت هذه الفكرة أول الأمر مقترنة بفكرة وجود اختيار بين الفن والحياة وبين الأثر الفنى والعالم وبين الذات النمطية والذات التلقائية . والحق أنه طالما أخذنا الفن على أنه صورة للمهارة الحرفية ونظرنا إلى الفنان بوصفه مصدرا للأشياء الجميلة النافعة والفكاهة والتسلية والتعليم والإعلام والمديح والدعاية فلا خوف على الفنان بل لا سبيل أمامه لأن يفقد صلته بالواقع . بيد أنه فور أن يشرع فى إنتاج أعمال فنية من أجل الفن وحده فانه سينظر على الأرجح إلى العالم بما فى ذلك وجوده هو نظرته إلى مادة فحسب لمبدعاته . ولو أن رواية « دون كيخوته »

قد ألفت بطبيعة الحال قبل ظهور الرومانسية بوقت طويل ، إلا أن الرومانسيين قاموا باكتشافها وخلقها من جديد فأصبح ذلك الأثر الأدبي على ما نراه اليوم أى باعتباره تمثيلا للتناقض بين الفكرة والواقع ولاستحالة تحقيق الفكرة في هذا العالم الملىء بالطواحين الهوائية ، تجسيما كاملا للفلسفة الرومانسية ؛

ونبذ الحقيقة الواقعية الجارية يعتبر ، فى رأى الرومانسيين ، من ناحية ظرفاً ملازماً للحافز الإبداعي ، وأحد مقومات الخلق الفنى الناجح من ناحية أخرى . ومعنى ذلك بعبارة أخرى أن ممارسة الفن ليست بديلا فحسب للحياة الواقعة ، بل تتناقض مع الاستمتاع بها . فالفن إن هو إلا أسطورة للحياة وليس استنساخاً لها ، إنه تعبير عن الحقيقة الواقعية وليس استحواذاً عليها أو هو أشبه بما دعاه فلوبير بالفعل « قال » dire وليس بالفعل « ملك » avoir . فليس حتما أن تكون بطلا أو قديساً أو عاشقاً إذا ما شئت أن تصف البطولة أو الورع أو العشق . فلا يخطر للبطل أو القديس أو العاشق الحقيقى مجرد فكرة سرد وصف لحالته . فالمرشحون للبطولة أو القداسة أو معشر العشاق التعساء أو ذوو الحياء هم وحدهم الذين يدركون ثم ينبئوننا بالماهية الواقعة أو الممكنة لذلك الكائن المدعو بطلا أو قديساً أو عاشقاً . فالفنان ، أى ذلك الفنان الرومانسى الحديث إنما هو شخص فاشل خاسئ لامحالة ، شخص ليس فى حقيقة واقعه ما يريد أن يكونه فاذا به ينفق فنه فى تصوير الشخص الذى يعجز عن أن يكونه والحياة التى يقصر عن أن يحياها ومعنى الحياة الذى فشل فى إدراكه .

ومنذ ظهور المذهب الرومانسى اجتاح الجانب الأعظم من الفنانين الذين كانوا يضمون بعض الأعلام المشاهير إحساس مروع مؤداه أن ممارسة الفن لا تستتبع فحسب فقدان الحياة إلى غير رجعة بل إنها لتنطوى كذلك على تنكر للحياة وخيانة لها ، وهى التى يحق لنا أن نستمتع بها وأن نعايشها معايشة كاملة دون أن نقف فحسب عند حد سرد أوصافها وتحليل خصائصها . وتتضح لنا الحقيقة الماثلة فى أن القول بانعزال الفن عن الحياة ونبذ الحياة من أجل الفن إنما هو ، أولا وقبل كل شىء ، تعبير عن أمل رومانسى كاذب ، عندما نتبين كيف أن هذه المواقف تحيل الشعور بالخسران إلى عقيدة تقول بالانعزال . إذ يصرح بروست قائلا وهو يلمح بذلك

إلى أنه ليس من سبيل إلى أن نستعيد إلى الحياة عن طريق العمل الفنى إلا عالماً مهجوراً منبوذاً أو محطما : ليس بوسع المرء أن يعيد خلق إلا ما يود أن ينبذه « on ne peut recréer ce qu'on aime qu'en le renoncant ».

وكيفما كان الحال فان رد الفعل الرومانسى إزاء تحرر الفنان من الحقيقة الواقعية ينم عن تناقض عاطفى ، فهو يخلق إحساساً بالزهو والانتصار فضلا عن شعور بالحنين إلى الماضى ، كما يتمخض عن إحساس بالحرية والاستقلال إلى جانب التشوف إلى الحياة العادية الطبيعية التلقائية ، والرغبة فى ممارسة الحياة ممارسة بسيطة مباشرة . وعلى ذلك فليس مرد شعور الفنان بالذنب — كما سبق أن قيل[1] — إلى نبذه للحياة بل إن شعوره هذا قد جاء على الأرجح نتيجة لهروبه منها .

ويظهر الطابع الرومانسى لمنهج التحليل النفسى فى الفن على أوضح صورة له فيما يعزوه إلى الملكات اللاعقلية والحدسية من دور كبير فى مضمار الإبداع الفنى . فان تلك القوى التى يقال لها على التوالى بأنها إلهام أوحدس أو موهبة فطرية أو نعمة إلهية أو تسمى بالمصادر الخفية للاشعور ، ليست فى الحقيقة إلا من قبيل التعويض الذى يعوض به الرومانسى عن الحقيقة الواقعية الضائعة وعن علاقته المضطربة أو المختلة بجمهوره . ويذهب خصوم الرومانسية إلى إنكار تأثير هذه القوى أولا وقبل كل شىء ، ويستعيضون عن الإلهام فى تعريفهم للعبقرية الفنية بالمهارة وحسن التمييز إذ يصرح وليم موريس William Morris على سبيل المثال فى معرض دعوته إلى العودة إلى معايير ما قبل الرومانسية قائلا : إنه فيما يختص بالفن فالحديث عن الإلهام هراء محض ؛ فليس هناك شىء كهذا ، فالفن إن هو إلا مهارة حرفية .

ثم إن الفكرة القائلة بأن الفن يتوالد عن المرض أو العجز البدنى أو الإرهاف العصبى ، تحمل الطابع الرومانسى كذلك ، ويصدق هذا أيضاً على الدعوى القائلة بأن مصادر الإبداع الفنى تكمن فى أعماق الذهن ، وفى تلك المنطقة المظلمة الخفية المبهمة ، وفى تلك التلقائية التى لا يعرف لها من سبب والتى يبدو أن الفنان يشترك فيها مع كل من الإنسان البدائى والطفل . بيد أن الذى لا شك فى أصله الرومانسى ،

(١) Otto Rank : Art and Artist (1943), p. 429,

هو ذلك المذهب القائل بأن بنية الأثر الفنى أشبه ببنية الحلم فهو مرغوب فيه وغامض وحسى كما يكاد يكون ملموساً ولكنه مع ذلك قصىٌ بعيد . وهو ملغز وذو معنى ، ومخيف وساحر كما لا يمكن أن يكون من شيء غير الحلم .

ليس ثمة شك فى أنه كثيراً ما ظهر فنانون من ذوى الاستعدادات العصابية ، إلا أن حظهم من النجاح قد اختلف باختلاف العصور التاريخية . وقد جرت العادة على النظر إليهم بوصفهم شواذ جديرين بالرثاء ، كما لم يكن لهم أن يتقلدوا

مراكز الزعامة الروحية إلا بعد ظهور النزعة الرومانسية . ذلك لأنه لا يتاح لهذا الصنف من الفنانين لأن يصلوا إلى مرتبة المتحدثين الرسميين باسم جيلهم إلا فى ظل عهود تدين بفلسفة قائمة على أساس من الفكرة التى تقول « بالفن من أجل الفن » . أما العهود التى تتعين فيها للفن وظيفة عملية يضطلع بها ، فانهم يأتون ويرحلون ويتألقون ، ثم حين لا يجدون استجابة ، يختفون ثانية ، أى أنهم يمثلون ظواهر زائلة ممتنعة العلاقة تماماً بالظروف التاريخية أو الاجتماعية . ويرجع تاريخ الحالة الذهنية الرومانسية والعصابية بوصفهما حالة شعورية سائدة إلى الوقت الذى كف الأدب فيه عن أن يكون مصدراً للإرشاد والتوجيه العملى ولم تعد الفنون المرئية تدخل فى باب المشروعات العامة وعندما لم يعد لدى الفنان ما يقدمه إلى معاصريه من الأشياء « النافعة » . واقترن ضياع وظائفه بضياع مكانته فى المجتمع . وانتهى إحساسه «بالنفع » إلى شعور من الإفراط فى احترام الذات ، وإلى بذله الجهد فى طلب الأصالة عامداً متعمداً ، وإلى فلسفة ذاتية متطرفة ، ثم إلى دعاوى نرجسية مغالية . ومنذ ذلك التاريخ وهو دائب الثورة ضد المجتمع الذى بدا له وكأنه معرض عن الإنصات إليه ، وغير قادر على فهمه . وذهب الأمر إلى أن أصبح مرضه ذاته صورة من صور المقاومة السلبية ووسيلة للاحتجاج والدفاع فى وجه النظام الاجتماعى السائد وحيال الطبقة البرجوازية القوية الظالمة التى تثير بموفور صحتها النفور والاشمئزاز . وباتت دلائل الصحة والسعادة مكروهة محقرة وأصبح المرض والبؤس مدعاة للزهو والفخار . ولا جدال فيما « للمكسب الفرعى » للمرض كما عرفته نظرية التحليل النفسى من فعالية على هذه الإرجاعات كافة . وقد أصبحنا ندرك بفضل نظرية التحليل النفسى مبلغ المتعة التى استمدها الرومانسيون

من عذابهم وتعسهم ، ومدى ما انطوى عليه مذهبهم التشاؤمى من رثاء للذات ومازوكية وإيذاء ذاتى . وبالنظر إلى ما كانوا يعانونه من انعزال ووحدة قاتلة ، فقد قابلوا سوء الفهم وسوء المعاملة بالفخر والزهو ، وابتغوا الغموض والإبهام والإفراط فى عملهم وسلوكهم ظناً منهم أنهم يتحدون النظام الاجتماعى الذى أرسيت قواعده مؤخراً بينما هم فى الواقع من أتعس ضحاياه .

وربما كان الأثر الفنى قبل ظهور الرومانسية بمثابة احتجاج على نظام ثابت معين أو على سوء استعمال للسلطة أو على فئة اجتماعية أو حركة بعينها ، بيد أنه لم يكن قط احتجاجاً على الحقيقة الاجتماعية الواقعة ككل ، أو شكاية من المجتمع باعتباره كذلك . أما الشعور بأن رتابة الحياة الاجتماعية وكآبتها لا مناص من أن يؤديا بالفرد إلى الإحباط فقد كان وقت ظهور الرومانسية بمثابة تجربة جديدة ، وكان له من الدوافع التاريخية والاجتماعية حظ أعظم من الدوافع السيكولوجية . فقد أوعز عصر الاستنارة والثورة للطبقة المثقفة بالآمال المفرطة ؛ وبدا كما لو أن عصراً يدين للعقل والعبقرية بالسيادة المطلقة يوشك أن ينبلج . بيد أن النتائج التى أسفرت عنها الثورة قلبت الموقف رأساً على عقب ، فقد جاء دور الأدباء والفلاسفة الذين كانوا من قبل بمثابة الزعماء المفكرين للطبقات التقدمية ليصبحوا مسئولين عن إنجازات الثورة ثم عن فشلها أى مسئولين عن تطرفهم ومغالاتهم أو قصورهم عن التطرف والمغالاة إلى الحد المنشود . ولم يعد فى استطاعتهم فى الحقبة التالية التى اجتاحتها الرجعية السياسية والأفول الفكرى أن يحتفظوا بهيبتهم ، ورأوا أنه قد قضى عليهم بالمذلة وهوان الشأن ، وشعروا فى قرارة نفوسهم بأنهم من النافلة . وكشف شعورهم بالإحباط عن نفسه فى عديد من محاولات الهروب . وارتدوا إلى الماضى وإلى المدينة الفاضلة وإلى اللاشعورى والوهمى وإلى السرى والغامض وإلى الطفولة والطبيعة وإلى الأحلام والتهورات المذهبية العقلية أى أنهم ارتدوا إلى صور الوجود والسلوك التى أشبعت تطلعاتهم فى التملص من المسئولية ، وأرضت رغبتهم فى التحرر من الإحساس بالهزيمة . إن كتاب وفلاسفة الأجيال الماضية سلموا بسلطان الغير عليهم لأنهم كانوا يملكون زمام أنفسهم فضلا عن إيمانهم بامكان خضوع الحياة للسلطة . على حين أن الرومانسيين لم يسلموا بأية علاقات خارجية على الإطلاق من جراء تزعزع إيمانهم بكل أشكالها وإحساسهم

بأنه ليس من حق المجتمع الذى أنكر عليهم كل سلطان على مجرى الأمور أن يهيمن على دوافعهم الفطرية بالقدر الذى كان من الممكن أن يباح لنظام اجتماعى أوفر حظاً من التحررية فى كل من الميدانين السياسى والفكرى . فمن الحقائق الثابتة أن الشخص الذى يحس بالأمن ويجد باب النجاح مفتوحاً أمامه أحرى بأن يذعن عن طواعية أعظم واستعداد أكبر لمطلب المجتمع بتخليه عن الدعاوى المتطرفة ، على النقيض من ذلك الشخص البرم بالحياة التواق إلى المجد ، الضائق بالمجتمع برمته . ويظهر هنا اعتماد علم النفس فى الواقع على علم الاجتماع ، ذلك لأن معالجة الصراعات الداخلية وحلها يسيران أولا وقبل كل شىء وفقاً لمكانة الشخص ووظيفته فى المجتمع . فالجرى وراء الأصالة والمغالاة فى احترام الذات والذاتية المفرطة ليست من وجهة نظر علم الاجتماع إلا أسلحة يستعان بها فى صراع التنافس الناشب بين فرادى الأدباء والفنانين الذين فقدوا رعاتهم القدامى وطفقوا يحسون بالأخطار التى تتهدد السوق الحرة الغفل من كل حماية . وتعد الحالة النفسية الرومانسية فى كثير من وجوهها رد فعل عصابى للمنافسة الدائمة وخوفاً من الانكسار فى صراع يبلغ من الحتمية قدر ما يبلغ من الضراوة . وبمعنى آخر فانه يأتى نتيجة للشعور بالفزع والقلق فى صراع أبدى فى سبيل الحياة المادية والنجاح والنفوذ والقوة — وهذا أول الأعراض المتميزة لعصاب عصرنا الحاضر .

وتعتبر نظرية التحليل النفسى ذاتها صورة من صور الرومانسية إذ يستحيل علينا تصور وجودها دون ذلك الطابع الرومانسى من التفكير ودون أن يكون ثمة تراث رومانسى ، فان آباء فرويد الروحيين الفعليين إنما يدخلون فى زمرة الرومانسيين كما أن المقومات الأساسية لمنهج التحليل النفسى فى النظر إلى الظواهر العقلية تعد من بين المدركات الأساسية التى يتضمنها موقف الرومانسية من الحياة فيشترك كل من فن التحليل النفسى والرومانسية فى النظر إلى اللاشعور بوصفه مصدراً لصورة من صور الحقيقة الواقعية ، متميزة الصدق والثبات فى الأقل، إن لم تكن من الصور الاستشراقية السامية العليا . فان مبدأ نظرية التحليل النفسى القائل « بالتداعى الحر » ذلك الذى لا يتخذ فحسب أساساً لأسلوبه فى العلاج بل معياراً كذلك للفعل العقلى التلقائى ، إنما هو نمط آخر من أنماط « الصوت الباطن»

الذى تنادى الرومانسية به . فضلا عن أنه لا سبيل إلى تصور تلك الفكرة القائلة بقابلية تحول الطاقات والاستعدادات العقلية ، وهى التى تقوم على أساسها بنية نظرية التحليل النفسى برمتها ، بكل ما فيها من ردود الأفعال وآليات الدفاع والتبرير العقلى والتسامى ، أقول إن تلك الفكرة لا يمكن تصورها بغير الخبرة الرومانسية التى تقول بالإحباط ، ودون قيام الحاجة الملحة الدائمة للتعويض ، فى فترة وصفها فرويد نفسه بأنها فترة « ضيق الإنسان بالحضارة » على الرغم من أنه لم يدرك حدود هذه الفترة ، وراح يؤكد بأسلوبه المعروف تعميم الحكم على الطبيعة الإنسانية مستنداً إلى موقف لم يكن يتخطى فى الواقع الحدود التاريخية البحت . وكيفما كان الحال فان نظرية التحليل النفسى قد ظهرت إلى الوجود فى صورة رد أو حل للمشكلة التى تعانيها حضارة انقسمت فيها حياة الإنسان وعمله من جراء الأزمة الرومانسية إلى قطاعين مختلفين كما شهدت انشقاقاً بين حياته الخاصة وما يؤديه فى حياته العامة .

٣ – الفن بوصفه وسيلة للاشباع التعويضى :

إن من يدرك مدى التعقيد الذى تبدو عليه التجربة الفنية حرى بألا يقنع تماماً بوصف فرويد للمتعة الفنية بأنها إشباع تعويضى أو مخدر بحت أو مسكن صرف . فمن لا يشايعون المذهب الصورى أنفسهم إنما يؤثرون تعريفاً يتضمن فكرة الاستقلال الذاتى للأثر الفنى باعتباره وجها من الوجوه على أقل تقدير ، ويفضلون مبدأ « الفن من أجل الفن » بوصفه منهجاً ممكناً على الأقل . ذلك لأنه مهما كان المجال العملى للفن، فليس فى مقدوره أن يؤدى أية وظيفة خارجية إلا إذا انفرد بميزة معينة. بيد أن فرويد لم يجانب الصواب أساساً ، فالفن إنما هو مجلبة عظيمة للراحة والهدوء، وإن كان وجه الخلاف هو أنه أشمل دلالة وأوسع معنى من « الإشباع التعويضى » . فكل عمل فنى يهدف إلى أن يكون تطويراً للحياة وتعويضاً عن نقائصها ؛

فبغض النظر عما يلجأ إليه الفن من أساليب رخيصة بعض الشىء ، لتنميق الحياة وتجميلها وإخفاء مشكلاتها الحقيقية بالتظاهر بأنها أيسر على الحل مما هى عليه فى واقع الأمر ، فلدى الفن وفرة من الوسائل التى تكفل له عقد نوع من المصالحة ولو إلى حين ، بيننا وبين الوجود فى قسوته وفظاظته . وللفن على نفوسنا ، فى المقام

الأول ، وقع ملطف ، يعزى إلى مايبثه من منطق ونظام فى فوضى تنذر بالإطباق علينا نحن والعالم من حولنا . ويعمد الفن إلى التوفيق بين قسوة الحياة ومخطط منطقى معقول ومن ثم يخلصها من ذلك الطابع التعسفى الظاهرى وينزع عنها سنانها التى تبدو مصوبة إلى صدورنا . بيد أن وسيلة الفن إلى التهدئة هى الوصف المجرد والتمثيل المتعمد المعقد لكل ما تنطوى عليه الحقيقة الواقعة من دواعى القلق والألم وكل ما لايطاق فى الغالب الأعم . وربما أدخل الفن فى روعنا أن ما نكابده من محن إنما هو ثمن الحياة الجوهرى والضريبة التى يجب أن نؤديها فى سبيل أن نأخذ بنصيب فيما سمى « بالخير الأعظم » . ثم إنه لو ذهب الأمر إلى حد كيل الاتهامات المحدقة على قوة يقال بمسئوليتها عن شرور الحياة فقد يخفف ذلك من عنف الألم وذلك إذا ما أخذ الفنان على عاتقه عبء الدفاع عن الجنس البشرى . وكيفما كان الحال فان قدرة الفن على التهدئة والإرضاء تعزى أساسا إلى قدرة الفنان على المجاهرة فى وجه طغيان القدر ، وعلى المصارحة بشكواه وعلى وصف المحنة عوضا عن أن يسقط فى يده ويرتج عليه إزاءها . كل ذلك من شأنه أن يدعم الأثر الذى يحدثه العمل الفنى بوصفه انتصارا على قسوة الحياة وتفاهتها ، ذلك الأثر الذى يستخدم فى وصفه رغم ذلك ، اصطلاح قاصر يقول « بالتخديرية » ذلك أننا نعلم علم اليقين أن الفن يصل فى الغالب إلى تحقيق أعمق تأثير له وذلك عن طريق تركيزه للألم الذى نعانيه وحملنا على الوعى به وعيا كاملا .

ويشارك الأثر الفنى حلم اليقظة فى كثير من النقاط كما تؤكد نظرية التحليل النفسى بحق وذلك أن الأثر الفنى لا يمثل — دائما بطبيعة الحال — الفردوس ، ولكنه أقرب إلى أن يكون دائما صورة للمدينة الفاضلة ، فان أشد الآثار الفنية التزاما بالمذهب الطبيعى ليس إلا مظهرا كاذبا أو أسطورة حول الحياة . فان ثمة عنصرا من اللاواقعية والعمدية والتعسفية يتغلغل حتى أشد الأعمال حرصا على تصوير الطبيعة . فكل أثر فنى إنما هو تحقيق لرغبة وانتصار على عالم تام الدلالة كامل الوضوح ، ولكنه فى العادة بعيد المنال ، عالم يحيا أبطاله حياة تلائم طبيعتهم واستعدادهم وإمكانياتهم تمام الملاءمة وبذلك يستعاد فيهم المعنى الحقيقى للوجود وتتحقق له فى ذواتهم السيادة الكاملة المطلقة . والفن مهرب : إذ إنه يفر من الحقيقة الواقعة أو يحطمها حتى يجعلها أخف عبئا وأسلس قيادا ؛ ولا غرو فان أعنف ألوان المذهب الطبيعى لا تبلغ من الغرابة والرهبة ما تبلغه الحياة ذاتها . إن الفن

يمدنا بصورة للعالم تتميز بمنطقها وإنسانيتها وبذلك يقدم لنا – على أقل تقدير – صياغة لمشكلاته ، وإن لم يقدم حلا لها ، وإلا لما أصبح فى مقدورنا التعبير عنها بل لما أمكننا إدراكها فى الغالب الأعم .

إن الفن يخلق عالما أفضل ووجودا أقل فى فوضاه وفى غموضه وأكثر اتساقا وثباتا ، بل إن المأساة تعد ، على هذا المعنى « أفضل » من الحقيقة الواقعة ، فهى توحى بما للحتمية والثبات من سلطان على ما قد يبدو فى صورة فوضى واضطراب. ويمكن القول بأن المأساة ذاتها مدينة فاضلة ، فهى صورة متوهمة لعالم من القوانين الخلقية التى لا تقبل التغيير ولا تخطئها الفراسة ولا تحتمل الجدل ، لها القدح المعلى والمكان الأسمى . إنها تبدع صورة طوباوية للحياة التى يتحد فيها الإنسان مع قدره والتى لا ينظر فيها إلى مشاعره وآرائه على أنها مجرد حالات مزاجية ونزوات . فالمعايير التى تطبق عليه والتى يتخذها هو فى الحكم على نفسه إنما هى معايير لا تقبل الشك ولا تحتمل الجدل ، ومن ثبات هذه المعايير واستقرارها تستمد حياته كلها اتساقها ودلالتها . فالمأساة مروعة ولكنها ليست « محزنة » أو مقبضة أو محبطة أو مجلبة لعار . وقد يحدث أن يفقد البطل حياته ولكنه لا يفقد قط شخصيته أو مثله ومبادئه . ويمكن القول بأن المأساة (الدراما التراجيدية) تعتبر بصورة ما نموذجا للفنون جميعا ، فهى تزيل التناقض بين مقدار الألم وعلته التى تبلغ حد التفاهة فى الغالب وبين الدوافع وآثارها والدعاوى الذاتية والأهداف الموضوعية ؛ إنها الرد الأمثل على الحاجة الكامنة فى أعماق ذلك الحافز عينه الذى يدفع إلى ابتكار الآثار الفنية .

ولكن بماذا نعلل تلك المتعة الفعلية التى نستمدها من صور الخوف والفزع والموت والدمار كما تظهر فى المأساة ؟ وقد سبق أن وصف فرويد ذلك النوع من الإشباع الذى يتمثل فى ذلك الانغماس الغريب فى معاودة المواقف الصدامية التى تظهر فى الأحلام التى يحلم بها عصابيو الحرب وفى ملاهى الأطفال بأنه نوع من الإشباع الذى يجاوز « مبدأ اللذة »[1] . ويقوم هذا الاتجاه كما أعلن فرويد على الدافع إلى مواجهة مشكلة مستعصية الحل ومجابهة مواقف عصيبة محفوفة بالخطر المرة تلو المرة . إنها محاولة للتغلب على مشكلة صعبة عسيرة وذلك عن طريق ملاحظتها ومواجهتها وإطالة التأمل والتفكير فيها . فان الفن الذى يثير فينا النفور والقلق والانزعاج ، كما هو الحال مع المأساة (التراجيديا) إنما هو نوع من العلاج بوسائل التحليل النفسى ، إذ يحملنا على التسليم بالصعاب والصراعات والأخطار

(١) Freud : Beyond the pleasure principle (1950), pp. 9—17.

القائمة ، ويتيح لنا أن نحقق لأنفسنا الاستقلال الروحى عن طريق واحد وذلك بأن نصبح ونظل على وعى بها ، وأن نجتنب كل وهم أو ادعاء أو خداع ينسج حول حلولها . كما أن نظرية أرسطو القائلة بالتنفيس catharsis تجد فى فن التحليل النفسى التفسير والتأكيد المجددين ؛ ولا غرو فليس أصدق فى تعريف تقنية التحليل النفسى ومنهج دراسته للعصاب فضلا عن الفن ، من ذلك التعريف الذى يقول بأنه أسلوب من أساليب التنفيس .

وثمة خصيصة أساسية بعينها تشترك فيها تلك التفسيرات التى قالت بها نظرية التحليل النفسى فى الفن من أنه وسيلة للتسامى أو الرمزية أو الإشباع التعويضى ألا وهى الطبيعة الدينامية للإبداع الفنى . ومثل هذا الطابع الثورى الجديد الذى يتسم به منهج التحليل النفسى فى النظر إلى وظيفة العقل إنما يتبدى فى هذا الفرع من فروع البحث مثلما يظهر فى سائر مباحث هذه النظرية . ولا شك فى أن أروع الإنجازات التى حققها فرويد وأعظمها نفعا تتمثل فى تصوره الدينامى للشخصية ، بمعنى تصوره لكائن على خلاف دائم مع العالم ومع نفسه ، مسوق من الداخل والخارج ، كما يخضع لدوافع تخفى غالبا عن شعوره ، ولا يتنبه أو يرتاب فى وجودها ، كما لا يكون من وجوه كثيرة ندا لها أى أنه كائن دائم السعى فى سبيل إشباع حاجاته طالبا الحماية والهروب والحياة . ولقد أدرك فرويد أن الاتجاهات والنشاطات العقلية منشؤها الصراع ومن ثم فانها تعتبر من جراء هذا الصراع هادفة ، أى أن هناك ، بعبارة أخرى ، مخططا أو نوعا من الاستراتيجية ، أو وكالة تقبع فى أعماق سلوكنا وتقوم بمهمة التخطيط والتوجيه والرقابة ثم الخداع فى الغالب الأعم . وتذهب نظرية التحليل النفسى فى وصف العقل إلى القول بأنه نظام قائم على العلاقات المتداخلة والتفاعلات ونظام خاضع للاعتماد المتبادل والوحدة الوظيفية كما تتصور العقل وكأنه فى حالة تغير دائم متصل ، تتحكم فيه عوامل متفاوتة التأثير ودوافع متغيرة القوة ، فضلا عن كونه مهدا لشتى الخصومات والمصالحات والتحولات والتعويضات كما تتصوره فى أوضاع درامية تأخذ فى التعبير عنها إطار الكبت والكبح والتخفى والانحراف . ومن رأى منهج التحليل النفسى أن الحياة العقلية تنشأ أول ما تنشأ عندما تواجه الدوافع الغريزية المقاومة من جانب قوى الكف والتحريم . فلن تتخذ هذه القوى قط الماهية النفسية إلا إذا صادفت ثمة معارضة وإلا فان الحياة ستتحول كما

ستبقى كذلك مجرد حياة نباتية النمو ولكنه ما إن يسمح لهذه الغرائز بالدخول إلى العقل حتى يصبح من المستحيل قهرها ، ذلك أنها بارادتها الذاتية ودهائها تسيطر على الجانب العاقل من النفس ، مثلما يسيطر « دهاء العقل » عند هيجل على انفعالات الشخص اللاعقلية وأنشطته غير المعقولة .

والطاقة الغريزية ذاتها التى تعتبر مدركا أوليا للغاية فى نظرية التحليل النفسى تعتبر على ذلك طاقة دينامية . فان تقسيم العقل إلى قطاع شعورى وآخر لا شعورى إنما يكشف عن فكرة دينامية جدلية للغاية . فان ثمة صراعا محتدما على الدوام بين العقل الواعى واللاوعى . فالى جانب الميل المتصل إلى كبت الدوافع فى اللاوعى فهناك ميل آخر للسماح للحوافز اللاشعورية بالخروج إلى النور ، وتعتبر فكرة الكبت التى تمثل حجر الزاوية فى نظرية التحليل النفسى مدركا ديناميا أولا وأخيرا . وتتبدى الدينامية النفسية على أوضح صورة فى تخليصها اللاشعور من كل ما يبدو مناقضا لبقية جوانب الشخصية ، ومما يشكل خطراً على احتفاظ الأنا بوظيفتها كوسيلة لتوطيد النظام والاستقرار فى المجتمع . غير أن المادة المكبوتة تجنح إلى العودة عنوة إلى العقل الواعى وبذلك ينشأ ، وفقا لهذه التحركات، تقلب وتذبذب دائمان لمحتويات العقل الظاهرة والباطنة . والعوامل الباطنة تكشف عن نفسها بوساطة العناصر الظاهرة ومن خلالها أيضا كما أن كل ميل عقلى فى موقف معين يمثل فى الواقع تركيبا جدليا يشتمل عليهما معا ، فالاتجاه العقلى ينطوى على نواح إيجابية ، وأخرى سلبية . وقد تذهب نظرية التحليل النفسى بأسلوبها الجدلى فى التفكير إلى حد القول بأن كلا من الاتجاهين الإيجابى والسلبى حيال الحقيقة الواحدة يقفان على قدم المساواة فى نظر علم النفس ؛ فالخصومات القائمة بين « الهو » والأنا وبين الأنا « والأنا الأعلى » وبين مبدأ اللذة ومبدأ الحقيقة الواقعية ، وبين الطاقة الجنسية والعدوان وبين السادية والمازوكية ، وبين الانطوائية والانبساطية ، والفمية والشرجية ، والجنسية الغيرية والجنسية المثلية ، وعدد كبير أيضا من الثنائيات التى تجرى هذا المجرى ، إنما تعتبر جميعها نماذج على الدينامية العقلية . والعصاب نفسه إنما هو ظاهرة دينامية وصراع يحتدم داخل النفس ، وهذا هو الحال كذلك مع الفن .

وتصف نظرية التحليل النفسى العليات العقلية على اعتبار أنها تتم عن طريق تحولات وتكيفات ووظائف تعويضية وإبدالات مستمرة متصلة . أما قابلية التحول—

أى مرونة الدوافع وقابليتها للتغير – إنما هى الصيغة الفعلية لديناميات العقل . فان الجانب الأعظم من الحياة العقلية يتخذ فى نموه صورا شتقاقية ملتوية مثل المبالغة فى ردود الفعل والتبريرات العقلية والأعراض والرموز والتصالحات والتعويضات . أما النتيجة التى تسفر عنها هذه التيارات التبادلية المرنة فهى عالم مجهول بالنسبة للعقل ، وحياة ملؤها الغش وخداع النفس والالتجاء الدائم إلى مظاهر الهروب النفسية . فمشاعر الحنان والعطف التى يبديها الناس لا تعدو فى الغالب أن تكون واجهات لستر ما بعقولهم بدلا من الكشف عنها . إذ يعمدون إلى إخفاء ارتباط غير مشروع من الوجهة الاجتماعية أو الخلقية خلف قناع من الكراهية الظاهرية وإلى إخفاء حبهم المفتقد خلف قناع من الحدب والولع المفرطين وإلى إخفاء فقدان الثقة بالنفس وراء قناع من الكبرياء الكاذب . وغالبا ما يكون الخوف قناعا للرغبة كما أن المرض وهو صورة من صور الدفاع والعذاب عقاب ينزله الشخص بنفسه ولا يبقى هناك ما يمكن اعتباره حقيقة واقعية لا يتطرق إليها الشك فى لعبة الاتجاهات الخادعة هذه، إلا الجدل بين الشهوات والضابط الخلقى لها ، والتفاعل بين الغرائز والمكبوتات ، أى المغالبة المتبادلة بين القوتين الأساسيتين المؤلفتين للعقل . فالفرد إنما يخوض حربا لا هوادة فيها فى سبيل إشباع رغباته ومن أجل اللذة والحب والأمن والمكانة والقوة . والأهداف المرتجاه من هذه الحرب هى التى ترسم خطة السلوك وتحول كل خطوة إلى نشاط ذى دلالة وهدف . فالعمليات العقلية تعمل بتوجيه من منطق اللاوعى وهو نوع من الدهاء العقلى الذى يعد أشد منعة وحتمية من انتصار العقل لدى « هيجل » أو أى مبدأ فلسفى تجريدى آخر .

ومن السهل علينا أن ندرك إلى أى حد يدين تفسيرنا للفن والأدب بالفضل لهذه النظرية من علم النفس ، التى تكشف الخبىء ، والتى تحاول بدلا من أن تكتفى من الظواهر الروحية بمظهرها الخارجى ، أن تتفهمها ؛ على اعتبار أنها مناورات عدوانية دفاعية أولا وقبل كل شىء . وما من شك فى أنه لن يكون من الميسور لنا فحسب فهم النشاط الفنى ، بل إن هذا النشاط حرى بأن يحمل لنا معنى أكبر إذا ما نظرنا إليه على اعتبار أنه إحدى حيل الاستراتيجية العقلية ووسيلة للغلبة أو الانتقام وصورة من صور الدفاع أو الهروب . وإن جوهر ما أسهمت به نظرية التحليل النفسى

فى سبيل فهم الفن ، لا يقوم فى واقع الأمر على تعريفها البيولوجى للأثر الفنى — بمعنى كشفها عن أصله الشبقى أو تفسيرها للرمزية الجنسية التى ينطوى عليها — بقدر ما يقوم على نظرتها إلى النشاط الفنى بوصفه جزءا من مخطط عام يستهدف التبرير العقلى والتسويغ الذاتى ، ولا يتخذ من ستر الدوافع الليبيدية غايته المفردة أو هدفه الأوحد . ومن ثم فان اصطلاح « التبرير العقلى » إنما هو أصدق ، بغير شك ، فى التعبير عن واقع الحال فضلا عن دقته وشموله ، من اصطلاحى التسامى أو اصطناع الرمز وذلك لأن دلالاتهما الجنسية محدودة للغاية . بيد أن فى مقدور فن التحليل النفسى بوصفه إحدى نظريات التبرير العقلى ، أن يقدم أجل الخدمات ليس فحسب إلى تاريخ الفن ومناهج النقد المتعلقة به بل إلى العلوم التاريخية والاجتماعية بعامة ، فربما أمكنه أن يمد مذهب المادية التاريخية فى المقام الأول ، بنموذج نفسى ، مبينا كيف يظهر « الشعور الزائف » إلى الوجود ، وكيف تتحول الحقائق التى تحمل طابعا بيولوجيا خاصا إلى انفعالات وآراء وعقائد ومبادئ . ففى وسع المادية التاريخية بوصفها فلسفة منطقية للتاريخ والتحليل النفسى باعتباره نظرية دينامية للعمليات العقلية أن يتآلفا إلى مدى بعيد . فانهما إنما يسيران فى واقع الأمر على الدرب ذاته على الرغم من افتقارهما إلى الثقة المتبادلة . فكلاهما ينظر إلى الإنسان على أنه كائن نفسانى روحانى يخوض غمار كفاح مرير يضطره إلى استخدام كل ملكاته وقدراته لكى يحتفظ بوضع متوازن بين القوى المتعارضة التى تتحكم فى حياته .

بيد أنه إذا كانت أعمق الاستبصارات (الحدوس) التى توصلت إليها نظرية التحليل النفسى فيما يختص بوظيفة العقل تعزى إلى الطابع الدينامى لهذه النظرية ، فان بعضا من أرذل نقائصها ترجع إلى افتقارها إلى القدر الكافى من هذه الدينامية . فالتحليل النفسى لا يرى فحسب أن التكوين البيولوجى للإنسان أو ما يسمى « بالطبيعة الحيوانية التى لا تمحى » ذو طابع ستاتيكى متزن ، بل إنه يتورط أيضا فى كثير من المفاهيم غير الدينامية أو الحركية الأخرى . فهناك ، بادىء ذى بدء ، التكوين الثابت للدوافع المكبوتة ، ثم الوضع غير المتحول لمضمون اللاوعى كله ، الذى يذهب الكثرة إلى تصوره فى صورة مستودع أو مخزن . كما تبدو خبرات

الأطفال ومخاوفهم التسلطية فى نظر التحليل النفسى ثابتة أيضا لا تتغير ، كما أنها تمارس تأثيرا دائما فى سلوك الفرد ، بل إن اختيار المرء لصورة ميله الجنسى لينتمى كذلك إلى تلك الفئة من الميول الصلبة والقرارات غير القابلة للنقض . إن الصيغة الثابتة لأنماط الشخصية ، ولا سيما تلك التفرقة التى أقامها يونج بين الانطوائيين والانبساطيين ، لتتنافى تماما مع مبادئ علم النفس الديناميكى ، ذلك لأن الشخصية ، كما يستدل من نظرية التحليل النفسى ذاتها قابلة للتحول ، وقد يكون الشخص انطوائيا فى ناحية ، انبساطيا فى ناحية أخرى (١) . فليس فى واقع الأمر ثمة مضامين دائمة للعقل ، أو أنماط جامدة للشخصية أو قوالب راسخة للسلوك ؛ بل هناك فحسب مواقف سيكلوجية متباينة ذات عوامل دائمة التجدد وتوليفات جديدة ووجوه دائمة التقلب . فليس ثمة شىء فى واقع الأمر يظل ثابتا فى الذهن ، طوال أية فترة زمنية قابلة للقياس ، بل إنه خلال الفترة الزمنية الواحدة ، لا تمثل شخصية فرد بعينه كلا متسقا ثابتا ، فقد يكون كريما أو شجاعا أو حازما بالنسبة لعلاقات بعينها وقاسيا أو خسيسا أو ضعيفا بالنسبة لعلاقات أخرى ، وربما اتصف بالواقعية والروح العملية والنشاط الملحوظ فى ظروف معينة ، على حين يكون خياليا بعيدا عن الواقع العملى كل البعد فى أحوال مغايرة .

وإن أكثر ما يظهر على نظرية التحليل النفسى من تبسيط مخل فى معالجتها للفن ، مرده إلى عدم توافر دينامية التفكير لديها بالقدر الكافى . ففى مقدور نظرية التحليل النفسى إذا ما استعانت بمدركات أكثر مرونة ، أن تخفف على سبيل المثال من تأكيدها لمواقف أوديب فى الأدب ، وتولى اهتماما أكبر لحالاتها الكثيرة المتمايزة ؛ وأن تتحول عن مبدأ الوجود الثابت للدوافع إلى النظر فى تطورها ، وعن تمسكها الفطرى والدائم إلى اهتمام أعظم بالحالة الفردية الواحدة . وفى وسعها أن تتحول إلى نظرية أكثر شمولا وأقل توكيدية ، دون أن تفقد بالضرورة قوتها المأثورة عنها .

O. Fenichel : The Psychoanalytic Theory of Neurosis (1946), p. 526. (١)

٤ ــ النزعة النفسانية المتطرفة واستقلال الصور الروحية :

لقد حقق فن التحليل النفسى ، بمقارنته بالمناهج الأكاديمية السابقة ، تقدما ثوريا فى فهم الفن لا يقل حدة عن ذلك الذى أحدثه فى مضمار فهم العصاب . فهو أول صورة بناءة فى واقع الأمر من صور علم النفس النشوئى ، وأول ما أشار إلى أصول ذات صلات حقيقية بخصيصة الموقف الفردى أو النشاط الإبداعى . فان نظريات علم النفس بعامة التى سبقت فن التحليل قد أخذت بمناهج العلوم الطبيعية ؛ بمعنى أنها سارت فى دائرة مقولات العمليات الكيمائية وما يمت إليها بسبب أو القوى الميكانيكية ، وردت الظواهر العقلية إلى مكوناتها المفترضة ، وحاولت استعادة صورة العقل الواعى استنادا إلى عدد من العناصر المتبادلة الثابتة، ألا وهى الإحساسات والمدركات الحسية وردود الأفعال القهرية . وقد جرد علم النفس التقليدى الذى العقل البشرى من شخصيته وحوله من حقيقة حية ملموسة إلى محصلة عوامل تجريدية هى مكوناته . أما فن التحليل النفسى فانه يرى فى العقل على الرغم من نزوعه شيئا ما إلى تنميط النزعات والعمليات وهو أمر لا مندوحة عنه فيما يظهر ، تعبيرا فريدا واضحا لا نظير له عن سيرة حياة الفرد . فان فرويد ينظر إلى كل ظاهرة عقلية فى ضوء علاقتها بالشخصية جميعها، ولا يبتر قط استمرار الخبرة الفعلية. فليس فى سلوك الفرد من لحظات عديمة المعنى أو الهدف، فكل ظاهرة من ظواهر العقل عرض لشىء بعينه ، بمعنى أنها نمطية محددة الدافع، بل إن كل اللامعقولات ومظاهر الشذوذ ، وكذلك أنواع الأداء الخاطىء والأفعال الصادرة عن وساوس متسلطة ، فضلا عن الإحباطات والمخاوف الهستيرية التى كانت تعزى قبل فرويد إلى مؤثرات خارجية وعرضية مجردة، بات ينظر إليها فى الوقت الحاضر بوصفها ظواهر خاضعة لعوامل فسيولوجية ، ويعزى وقوعها إلى بواعث هادفة بفطرتها وإن كانت لا شعورية .

وتكمن أهميته نظرية فرويد من الوجهة التاريخية ، فى أنها أول نظرية فى علم النفس قابلة للتلقين والتطوير منهجيا فضلا عن أن لها أهدافا لم يكن يسعى إليها قبل ظهور نظرية التحليل النفسى إلا الكتاب الروائيون المسرحيون بطريقتهم العشوائية ؛ كما أنها تمثل أيضا المحاولة الأولى لمعالجة الشخصية الإنسانية بمنهج يمكن ممارسته وتلقينه بوصفه « أسلوبا تقنيا » وضعيا علميا . ويمكن القول بتعبير آخر إن نظرية التحليل

النفسى تمثل الأسلوب المنهجى الأول لاستقصاء الدوافع والإحباطات والانفعالات الشخصية على الرغم من أن مدركات التحليل النفسى حول الاتجاهات العقلية لا تتمتع فى ذاتها على الدوام بالقدر الكافى من المرونة . فلا يولد الشخص بصفات ثابتة ولا تكتسب شخصيته قط سمات لا تتغير أو تتبدل . ولكنه حتى وإن بدت نظرية التحليل النفسى فى هذا الصدد متحفظة شيئا ما فانها تتمتع باحساس قوى أكيد بالبنية المعقدة والطرق الملتوية للعقل البشرى ، فضلا عن أن الفائدة التى تعود من منهجها غير التقليدى فى تفسير الآثار الفنية تفوق كل تقدير . غير أن محور التساؤل هو ما إذا كانت هذه تمثل المنهج الصحيح فى دراسة كيان عضوى صورى مثل الأثر الفنى . فان الأثر الفنى لا يلبث أن يتخلص من صاحبه ، بمجرد أن تتم عملية الإبداع على نحو قد يوحى لنا بأن وعينا بدور الأثر الفنى فى حياة الفنان قد يؤدى إلى طمس معناه الذاتى أو منطقه الباطن ، بمعنى أنه يمحو الأسس التى تتحكم فى كيانه العضوى الصورى . فالميزة الفنية لمثل هذا الكيان العضوى ضعيفة العلاقة أو لا علاقة لها على الإطلاق بصلاحية الأثر الفنى لحل مشاكل صاحبه الشخصية . فليس للدلالة الجمالية لأثر فنى من معادل نفسى ؛ بمعنى أنه قد يعزى إلى الاستعداد العقلى الواحد منتجات تختلف اختلافا جوهريا من حيث نوعيتها . فالظروف والأحوال النفسية ليست إلا من قبيل الفرص السانحة ؛ فهى تمكن من خلق الأثر الفنى ولكنها لا توفر المادة التى يصنع منها هذا الأثر . فقد تكون عقدة أوديب أو الرغبة فى مضاجعة المحارم أو المخاوف التسلطية أو الارتدادات أو النزعات الشبقية أو العدوانية من بين الفرص التى تثير الفنان ولكنها لا توحى له بكيفية تحقيق ما يبدع .

وطالما قيل إن القصيدة الشعرية قوامها الألفاظ لا المشاعر إذ إنها تتبع منطق اللغة لا منطق الأحاسيس والعواطف . ويدين الباعث الانفعالى بما يكتسبه من دلالة فنية لسياق الأثر الذى يندرج فيه ، وليس لسياق الخبرات التى ينبثق عنها . وإن هذا الباعث الانفعالى إنما يستمد حياته كما قال ت . س . إليوت « من القصيدة ذاتها وليس من سيرة الشاعر » [1] . وربما أصبح مضمون الأثر الفنى برمته غفلا من كل جدة أو معنى إذا ما انتزع من نسيج الأثر ورد إلى التطور النفسى المتصل

(١) T. S. Eliot : « Tradition and the Individual Talent», in Selected Essays (1932), p. 22.

أى إلى « سيرة الشاعر » . وخلة القول أننا كلما اقتربنا من منشأ الأثر الفنى بعدنا على الأرجح عن دلالته الفنية . فقد تؤدى بنا المغالاة فى رد الأثر الفنى إلى تاريخ حياة الفنان إلى إساءة استعمال علم النفس أو إلى النزعة النفسانية المتطرفة . وكيفما كان الحال فان سيرة الفنان تحدد حتما عمله مثلما تحدد عمله كذلك سيرته . فانهما متداخلا العلاقة كما يتعلق أحدهما شرطيا بالآخر على وجوه عدة . فحياة الفنان تعبير عن موهبته وموهبته نتاج حياته . فان الفنان يمارس عن طريق نوع من التوقع المادة المناسبة لأعماله أى أنه بعبارة أخرى يجعل من حياته ما يستطيع تمثيله وتفسيره كفنان [1] . ومن ثم فان مشكلة العلاقة الجدلية بين الأثر الفنى والشخصية لن تجد لها غير حل عقيم إذا ما بولغ فى الاهتمام بسيرة الفنان .

غير أن رد الأثر الفنى إلى سيرة صاحبه ليس إلا أحد متغيرات مذهب التطور الذى يرى فى المرحلة الأولى من أية عملية المنشأ الحقيقى لنتيجتها . ولو سلمنا بأن الحقائق المتصلة بالسيرة ، كتلك الخبرات التى تصفها نظرية التحليل النفسى ، تمثل نقطة البداية فى إبداع الفنان ، فلنا مع ذلك أن نقرر أن الخطوة الحاسمة فى خلق الأثر الفنى بوصفه منجزا روحيا فريدا لا تخطئه البصيرة وليس له من شريك أو نظير ، تقع فى مكان ما من الطريق الموصلة بين نقطة البداية والصياغة الأخيرة للأثر الفنى . إن هذه لخرافة من خرافات التفكير البيولوجى أن ينظر إلى المرحلة الأولى من عملية معينة على أنها الأساس والجرثومة والجوهر بالنسبة للنتيجة التى تسفر عنها هذه العملية أياكانت ، وأن نتيجة أى تطور لا تمثل غالبا غير نتاج ثانوى للميول القائمة منذ البداية . ومن شأن أى تفسير نشوئى ، ومن ثم أى تفسير سيكلوجى ألا يلقى بالا لدلالة الانحرافات والتغيرات التى تطرأ على ميل مبدئى بعينه خلال عملية التطور . كما لا تنطبق أهم خاصيات الأثر الفنى بحال مع أشد العوامل أصالة أو تسلطا على فعل الإبداع . فقد ثبت أن الميزة الفنية أو الطابع الجمالى عرضيان من وجهة النظر النشوئية ، سواء الفسيولوجية أو النفسية بل والاجتماعية أيضا . ومن ناحية أخرى فان تلك المهارات والخبرات التى يعزى إليها منشأ الأثر الفنى وفقا لعلم

---

(١) راجع Rank, op. cit., p. 384.

النفس بعامة ونظرية التحليل النفسى بخاصة لتتمثل على الأقل فى غضون فترات تاريخية بعينها فى عديد من الاتجاهات الإنسانية ، وهى مسئولة على حد سواء عن آثار فنية وغير فنية ، أو عن منجزات ناجحة أو فاشلة فنيا . وإنه لمن قبيل الأخذ بالنزعات النفسانية المتطرفة أن ننظر إلى الأثر الفنى بوصفه « وثيقة » أو سجلا بالاتجاهات والخبرات العقلية . وقد تكون الحقائق الوثائقية لازمة لا غناء عنها لفهم أسلوب تشكيله ولكنها لا تشير بحال إلى بنيته الصورية . والفن تعبير فى الغالب الأعم ولكنه لم يكن قط تعبيرا فحسب . فبغض النظر عن وظائفه العملية التى تبلغ حدا بعيدا من الاتساع والتباين ، فانه ينطوى على عدد لا نهائى من العناصر التقليدية النقلية التى قد يتشرب بها الفنان دون أن تكون صادرة عن حاجاته الذاتية أو مراميه الشخصية . أما تلك الدعوى القائلة بأن لكل خطوة مفردة فى مضمار إبداع الأثر الفنى وظيفتها أو دلالتها الجمالية ، أو أن لها « معنى » موضوعيا على الإطلاق ، فليست إلا محاولة لإضفاء مظهر الحتمية على ما هو رهن بالاتفاق والاختيار .

وقد صرح فرويد ذات مرة فى رد له على سؤال وجهه إليه الفنان السريالى الفرنسى أندريه بريتون بقوله إن الحلم لايعنى شيئا آخر سوى العلم بشخصية الحالم وصراعاته وأعراضه وخبراته الماضية . أما الأثر الفنى فقد يكون على النقيض من ذلك عظيم الدلالة إلا أنه لا يمدنا بأية معلومات من هذا القبيل عن صاحبه . وكان لفرويد نفسه أن أقر فى أحد مؤلفاته الأخيرة بأن القدرة الإنتاجية للمؤلف لا تتبع على الدوام حسن نيته وأن « الأثر الفنى إنما ينمو وفق هواه بل قد يواجه مؤلفه فى بعض الأحيان فى صورة خلق مستقل غريب »[1]. وإننا لنقف هنا فى واقع الأمر على قرينة واضحة على أن فرويد كان يحس إحساسا ليس باليسير بثقل العوامل غير النفسية فى تنظيم الأثر الفنى .

ومع ذلك فان المنهج التركيبى فى تفسير الفن لا يقضى ببطلان وجهة النظر النشوئية . فكما يحق لنا أن نفسر الأثر الفنى على اعتبار أنه جهد يبذله الفنان للتعبير عن نفسه فمن حقنا أن ننظر إليه بوصفه نظاما لا شخصيا مكتفيا بنفسه اكتفاء ذاتيا .

---

(١) Freud : Moses and Monotheism (1939), p. 164.

فنى وسع المرء أن يركز انتباهه على رمزيته بقدر ما يركزه على ما بين عناصره من تكامل وتفاعل . فان كل معلم للأثر الفنى يتحدد بطريقة مزدوجة وذلك بالاستناد إلى الأثر الذى يهدف إلى إحداثه وبناء على الخبرة التى صدر عنها . فالحق أنه يثبت ذاته عن أكثر من طريق واحد . فهو يبدو كما لو كان تعبيرا عن شخص تواق إلى أن يكشف عن مكنون نفسه فضلا عن كونه فى الوقت ذاته رسالة يبغى الإفضاء بها إلى أشخاص آخرين . ومع ذلك فان الأثر الفنى لا يتحدد فحسب بعقل الشخص الذى يريد التعبير عن نفسه أو نشر رسالة بل يتعين كذلك بوعى ذلك الشخص بأنه فى معرض الإعراب عن نفسه أو نشر رسالة ما ، بمعنى وعيه بالوسائل والمقومات الحتمية لأسلوب التعبير المفهوم . وبوسعنا أن نفسر جانبا كبيرا من العناصر المكونة للأثر الفنى على أساس مما يسمى « بتاريخ الفن بلا أسماء » أو عن طريق مذهب فى نقد الفن يتجاهل شخص الفنان . بيد أن ثمة عناصر مكونة أخرى يتعذر إدراكها تماما إذا ما فصلناها عن وقائع منشئها . ولا تتفق هذه مع الكل الثابت لأثر فنى متكامل صوريا إذ تبدو على النقيض من العناصر الأخرى ، عرضية تعسفية ، مهما بلغ التعليل النشوئى الذى يحدد وجودها من شدة وصرامة . ثم إن الأثر الفنى قد ينطوى على بعض البواعث التى تبدو عرضية مستعصية على الفهم حتى من وجهة النظر النفسية وذلك بالمعنى الأكاديمى القديم لهذا اللفظ . إذ تظهر طفرة ودون سبب واضح كما لا تنم عن أية علاقة مباشرة ببقية الأثر الفنى تركيبيا أو نفسانيا . فانها لا تأتلف وجملة الأفكار والمشاعر التى يقطع « بمثلوها » فى وعى الفنان استنادا إلى العمل الفنى فى مجموعه . وأملنا الوحيد فى الوقوف على تفسير لوقوعها معقود على فن التحليل النفسى باعتباره نظرية تقول بالعلاقات القائمة بين عمليات العقل الشعورية واللاشعورية .

وتقوم نظرية التحليل النفسى فى الفن على أسس سيكلوجية صارمة ، فليس لها من منهج مباشر أو اهتمام خاص بما نفهمه من الاصطلاح القائل بالمعنى الذاتى أو المنطق الباطن للأثر الفنى ، فليس من اختصاصها أو صلاحياتها الكشف عن البنية الشكلية ، كما أن من رأى فرويد أن الاستمتاع بالشكل الفنى ، الأمر الذى يعجز عن تفسيره ، بل لا يحاول تفسيره ، يعتبر عديم المعنى فى حد ذاته أى أنه

مجرد لون من ألوان الإغراء أو كما يسميها « لذة تمهيدية » fore pleasure ، يراد بها فتح شهية الجمهور . وفن التحليل النفسى هو علم نفس الاتجاهات الذاتية الغرضية وليس علم نفس صور التعبير الموضوعية . إنها نظرية فى الدور الوظيفى للعقل وليست نظرية فى « التموضعات » التى تدين بمعناها وتأثيرها — من بعض الوجوه — إلى عوامل تخرج عن نفوذ الفنان الفرد . فنظرية التحليل النفسى لا تتخلى قط عن التيار المتدفق المتصل للحياة العقلية ولا تهجر قط جهاز العقل النفسى ، كما لا تقطع صلتها قط أيضا بالأساس البيولوجى لذلك الجهاز ألا وهو الغرائز والحاجات الجسدية وطلب اللذة . فان التكوين الفسيولوجى والنظام الغريزى يرتبطان وفقا لنظرية التحليل النفسى بالمقومات اللازمة لصور الحياة سواء العقلية أو البدنية . ويلعب الواقع البيولوجى للغرائز فى نظرية فرويد دورا مماثلا لذلك الذى يقوم به الواقع الاقتصادى للإنتاج لدى مذهب المادية التاريخية . وفن التحليل النفسى شأنه شأن فلسفة ماركس للتاريخ يعد مذهبا ماديا وضعيا ؛ إذ يستند إلى علم الأحياء كما تستند النظرية الماركسية إلى علم الاقتصاد . فالعقل موصول بالجسم وموصول بالعالم عن طريق الجسم وليست الغرائز كما يصرح فرويد إلا « مطالب واجبة على العقل بسبب علاقته بالجسم »[1]. وإن نظرية التحليل النفسى لعلى حق تماما حين تقول « الإنسان الطبيعى قائم معنا على الدوام » ؛ بيد أنه يغيب عنه أنه ما دامت لا توجد هناك ظواهر عقلية بحت فليس ثمة مناشط إنسانية يمكن تفسيرها على الصعيد البيولوجى البحت[2] . فاننا لا نرى فى الواقع ثمة غرائز غير مختلطة أو غير مصابة بمرض أو ذات صبغة إنسانية عامة ، بل نقف فحسب على متغيرات منها متمايزة تاريخيا . فالسلوك الطبيعى على الصعيد الإنسانى فكرة تجريدية لا تقل فى جرأتها وبطلان حجتها عن القول بالقوة الروحية المطلقة غير المحدودة التامة الاستقلال .

---

(١) Freud, « Instincts and Their Vicissitudes », in Collected Papers, IV, 64.

(٢) راجع F. H. Bartlett : « The Limitations of Freud», Science and Society (1939), III 1, p. 73.

٥ — نظرية التحليل النفسى وعلم الاجتماع والتاريخ :

طالما أنحى باللائمة على نظرية التحليل النفسى لإغفالها الناحية الاجتماعية واعتبارها الإنسان مجرد كائن بيولوجى بمعنى أنه كائن لا اجتماعى أساسا . ولكن الواقع هو أن نظرية التحليل النفسى تنظر إلى الإنسان بوصفه كائنا لا تاريخيا وتطبق وضعه الراهن على الوضع الإنسانى فى صورته المجردة البحت . لكن كثيرا من المدركات الأساسية لنظرية التحليل النفسى تمثل بالفعل مقولات اجتماعية ، كما تفقد كل معنى محدد إذا ما انتزعت من محيطها الاجتماعى . فان الأسرة التى تتشكل فيها أساسا حياة الطفل المقبلة برمتها تؤلف جماعة من جماعات المجتمع كما أن العلاقات التى تربط بين أفرادها إنما هى علاقات اجتماعية . والنظام الذى يشير إليه « مبدأ الحقيقة الواقعية » إنما هو المجتمع ، كما أن الحقائق الجامدة التى تؤدى إلى إحباط وإعجاز وإفناء الشخص الساعى فى طلب اللذة إن هى إلا مواصفات وأنظمة اجتماعية . وأخيرا فان الأنا الأعلى لا يعد و أن يكون ممثلا للمجتمع ، ومعربا عن خلاصة إنجازاته الثقافية كما تظهر فى صورة دعاوى وأوامر وشرائع خلقية وتهديدات وعقوبات . غير أن كل هذه العلاقات فيما تقرره نظرية التحليل النفسى قد تجردت من جانبها الاقتصادى كما أنها تفتقر إلى التعريف التاريخى . فالأسرة كما تبدو لفن التحليل النفسى هى دائما أبدا تلك المنظمة القائمة على الزواج المفرد والتى تقر بالسلطة الأبوية وتحتفظ بتوازن مزعزع وتتعرض لأخطار جذرية ، وذلك بغض النظر عن الحقائق التى تعدل من طابعها على مر الزمن . ويعنى الواقع الاجتماعى دوما المجموعة ذاتها من المحرمات والكبح ذاته للذة . كما يظهر الأنا الأعلى فى شكل جنى أسطورى يتجاوز حدود الزمان والمكان ، وشخصية سرية خفية خارجة عن حدود التاريخ

وعلى ذلك فاننا نجانب الصواب بقولنا إن نظرية التحليل النفسى لا تأبه بالوضع الاجتماعى للفرد . غير أنه إحقاقا للحق ينبغى أن نؤكد حقيقة أنها تذهب إلى حد اعتبار الظواهر الاجتماعية كالحرب أو الديكتاتورية نتاجا للدوافع الغريزية كما أنها تفسر بنية اجتماعية كالنظام الرأسمالى — مع تراكبه المفرط وتعقيده التاريخى الشديد — بذلك الميل البسيط المتجانس إلى الشبقية الشرجية . ويرجع السبب فى فساد مدركات نظرية التحليل النفسى الاجتماعية أساسا إلى الحقيقة الماثلة فى أن هذه المدركات تذهب

إلى تصور الفئات الإجتماعية ، بل السلوك الاجتماعى ، وكأنها صور مكبرة للأشخاص أو لمواقف فردية أسطورية الصبغة . فان مقولات مثل « العقل الجماعى » أو « الذاكرة الجماعية » وناهيك عن « اللاوعى الجماعى » لدى يونج تصدر عن التطبيق العشوائى المباشر لمبادئ علم نفس الفرد على علم نفس الجماعات . أما عن منشأ هذه المدركات الخاطئة فمصدره أن فرويد يدرج مبحثى الاجتماع والتاريخ فى علم النفس وينادى بأنه ليس هناك على وجه التحديد غير مجموعتين من المباحث العلمية وهما علم النفس بشقيه النظرى والتطبيقى ثم العلوم الطبيعية [1] .

ومما يؤكده فرويد أن سلوك الأشخاص يختلف باختلافهم حتى فى ظل الظروف الاقتصادية المتماثلة . ولعل ذلك صحيح بيد أن سلوكهم يبدو فى الغالب متماثلا إلى حد بعيد على الرغم من اختلاف تكويناتهم النفسية ، وذلك فى ظل الأحوال الاقتصادية المتماثلة كما يتخذون اتجاهات اجتماعية موحدة مثل الوعى الطبقى والمناخ الروحى للعصر والحركات السياسية أو الدينية أو الفنية الثابتة . وتدور هذه المسألة جميعها حول الحقيقة المعروفة الماثلة فى التفاعل بين التكوين البيولوجى والبيئة ، وبين الطبع والتطبع وبين علم النفس وعلم الاجتماع ، وهذه أزواج يتعذر أن نتجاهل بلا شك أحد مكونيها دون الآخر . فكل مظهر من مظاهر الحياة يأتى نتيجة لمجموعة من الاستعدادات التكوينية وأخرى من الأحوال البيئية . وتقوم العملية الاجتماعية على المواءمة التدريجية بين التكوينات الغريزية وبين الأحوال الاقتصادية والمنظمات الراسخة التى تعبر بها هذه الأحوال عن نفسها . ومع ذلك فلا تتم عملية المواءمة هذه بوساطة جهاز نفسى فان علم الاجتماع ذاته كما يظهر فى أى لحظة تاريخية معينة قد يأتى نتيجة للتطور الاجتماعى ؛ إلا أن الفرد بتكوينه البيولوجى واستعداده النفسى ، هو الدليل الأوحد على التطورات الاجتماعية . فالغرائز والدوافع الغريزية والضرورات البيولوجية تعزى إلى « أسس » الأيديولوجيات ، وإن فرويد لعلى حق فى تأكيده بأن نظرية التحليل النفسى ليست إلا «بنية علوية» أو نظاما قائما على أساس عضوى بيولوجى . ولكن المشكلة هنا كما فى كثير من الحالات الأخرى لا ترد إلى هذا التصريح ذاته بقدر ما ترد إلى تضميناته ، ولا تكمن فى بدئنا بالغرائز ،

(١) Freud : New Introductory Lectures (1933).

بل فى افتراضنا أنها مسئولة أيضا عن بنايات روحية تختفى دوافعها الأصلية وراء نقاب سميك من الحوافز اللا غريزية أو قد تنحرف بهذه الغرائز أو تطغى عليها .

ويؤكد المحللون النفسانيون المحدثون أن فرويد لم يكن يرى أن الغرائز لا تقبل التغير بيد أنه ما من أحد منهم بوسعه أن ينكر أن فرويد قد دعا إلى « طبيعتها المحافظة »[1] ، كما أنه تصور أن تحولها يسير وئيدا إلى الحد الذى تكاد تحتفظ فيه عمليا بطابع ثابت لا يتغير مع مر الزمن . غير أن ألوان الصراع التى تنشب بين الحوافز الغريزية والمطالب الثقافية إنما تتعين كما هو معروف لدى الجميع فى لحظات زمنية . فان « الحب» بمعنى كل مضامينه ، أى ما هو عادل وحق فى الحب وما يعتبر نتهاكا للأخلاقيات العامة ، يتغير على مر الزمن . ومع ذلك فان فرويد لا يحدثنا قط فى هذا الصدد إلا عن الاتجاهات النطية غير المتمايزة تاريخيا متجاهلا بذلك الحقيقة الماثلة فى أن صور الكبت والإحباط ليست وحدها الناشئة عن التطور الاجتماعى بل إن هناك من الحاجات والشهوات التى يقال لها غريزية ، ولا سيما الميول العدوانية والنرجسية ما يتحدد فعلا اجتماعيا وتاريخيا . وعلى كل حال فليس بكاف أن نعرف فحسب أن اختلاف الأحوال الاجتماعية تنجم عنه إحباطات مختلفة ، بل ينبغى علينا أن ندرك أيضا أن أعضاء المجتمعات المختلفة يستجيبون على وجوه مختلفة للنوع ذاته من الإحباط . فان العدوان ذاته يعتبر إلى حد ما نتيجة للإحباط ، أى أنه لا يمثل دافعا غريزيا بحتا بل اشتقاقا عن دافع ومن ثم فهو لا يحمل على أى نحو طابعا مباشرا وبسيطا شأن الغريزة .

وعلى الرغم من أنه من المتعذر أن نقطع برأى فى ذلك الجدل المحتدم حول أولوية علم النفس أو علم الاجتماع على نحو جامع ومانع ، فان ثمة معالم مثل العلاقة بين الكبت والمنظمات الاجتماعية تكشف عن الحجة الدامغة المؤيدة لوجهة النظر الاجتماعية . فان الأنظمة الراسخة والمواضعات الاجتماعية والمعايير الخلقية والعادات والقوانين و ما إلى ذلك ، لا تأتى نتيجة للكبت كما يستدل من نظرية التحليل النفسى ، بل إن المكبوتات ، على النقيض من ذلك ، تنشأ عن الأنظمة القائمة إذ تجىء أول

---

(١) المرجع السابق .

الأمر القاعدة المقررة والقانون المرعى الذى قد يكون تعبيرا عن مصالح اقتصادية أو سياسية أو غير ذلك من الاهتمامات ثم يأتى التحريم بعد ذلك . فحيث لا تقوم المواضعات ، لا توجد أى من المحرمات أو المكبوتات . وغاية ما فى الأمر أن ليس ثمة ما يدعو إلى تحريم ما لا يهدد بالخطر وهو استمرار نظام مرعى ثابت. فان القوانين الخلقية أو القوانين المدنية تفترض وجود سلطة ؛ فاعتماد الفرد على الآخرين يسبق ولاءه لهم كما يسبق كذلك معارضتهم بالمقاومة والثورة والعدوان . غير أن الجهاز البيولوجى والسيكولوجى للإنسان يمثل الآلة التى يعزف عليها التاريخ ألحانه وليست لهذه الآلة نقائصها فحسب بل إن لها كذلك إمكاناتها ونغمتها وطبقتها الصوتية التى لا يخطئها السمع .

وتظهر طريقة فرويد غير التاريخية فى التفكير على أوضح صورة لها فى نظريته القائلة بتكرار الاتجاهات النشوئية الجنسية فى نمو الفرد . والتكرار فى حد ذاته يعتبر فى المقام الأول مدركا لا تاريخيا ، كما أن حتمية التكرار لدى فرويد بوصفها محاولة لاستعادة مرحلة مبكرة من النمو ليست إلا من قبيل السفسطة . وإن كتاباته المتأخرة لتزخر، كما لا يخفى على أحد ، بالكثير من أمثلة الهروب الفلسفى الأخرى . فانه يرى فى الأحلام مضامين معينة لا يمكن فى نظره أن يكون منشؤها خبرات الحالم الخاصة ، بل إنها على حد تعبيره تراث قديم كالذى تحفظه أقدم الأساطير والعادات الشعبية لدى الإنسان[1] . ويذهب فرويد إلى أنه « قد وقع فى تاريخ النوع البشرى ما يشبه الأحداث التى تقع فى حياة الفرد »[2] . وأن الفرد لا يؤدى من دور غير استعادة أطوار نمو الجنس البشرى . فعقدة أوديب ، على سبيل المثال ، لا تعدو كونها تكرارا لحقيقة فى التناسل تعود إلى ما قبل التاريخ ، فهو موقف قد وقع فى نطاق العشيرة الأبوية القديمة وأدى إلى ما يصفه فرويد « بخطيئة قتل الوالدين الأولى » . ويزعم فرويد أن بعض الاتجاهات النفسية التى كان يُشعَر بها لدى الإنسان البدائى حيث إنها تمثل الحلول التى توصل إليها إزاء مشكلة معينة مثل مقاومته على سبيل

---

(١) Freud : An Outline of Psychoanalysis (1941).

(٢) Freud : Moses and Monotheism, p. 126.

المثال ، للرغبات المتعلقة بمضاجعة المحارم ، تصبح اتجاهات لا شعورية عندما تورث وتتحول إلى إرجاعات تلقائية ذاتية . ويذهب به الأمر إلى القول بوجود « ذاكرة للجنس البشرى » ويعقد الصلة — إلى جانب ما يربط بينها من أمور أخرى — بين الخوف من الخصاء وبين إحدى القدرات الأسطورية التى لا تختلف فى دلالاتها اختلافا كبيرا عن تلك التى ترتبط بفكرة يونج عن « اللاشعور الجماعى » . وفضلا عن ذلك ، فهو لا يقف عند حد الزعم بأن للمجتمع مثل ما للفرد « أنا أعلى »[1] بل يزعم كذلك احتمال وجود عصاب عنصرى[2] . ولكل هذه القضايا سمة مشتركة واحدة ؛ فهى تصدر جميعا عن افتراض وجود روح للجماعة أو عقل جماعى . ومع ذلك فليس لدى الجماعات فيما نعلم ملكات جماعية كما لا تشترك فى غرائز أو شهوات أو مخاوف مرضية أو أحلام أو ذاكرات أو حوافز خلاقة ؛ فالأشخاص الأفراد وحدهم هم القادرون على الرغبة والكبت والحلم والتذكر والتفكير والشعور والتعبير عن أنفسهم بطريقة مفصحة . وليست الجماعة الإنسانية بمثابة صورة مكبرة أو مصغرة للشخص الفرد . فانها تتألف من أشخاص أفراد وليس لها من واقع مستقل عن وجودهم .

ويعزى هذا الطابع اللاتاريخى الذى تظهر عليه مدركات نظرية التحليل النفسى أساسا فيما يبدو إلى أنها قد نشأت فى الأصل فى أحضان العلوم الطبيعية . فقد سعى فرويد فى المرحلة الأولى على الأقل إلى أن يلتزم بقدر المستطاع بالقواعد الكمية كما أن تفكيره كان أقرب فى تطوره إلى المقولات المكانية منه إلى المقولات الزمنية . فالعقل ، فى تصوره ، يشبه بنية تتألف من قطاعات وليس كائنا عضويا ينمو وفق أطوار مختلفة . والمثل الهام الوحيد الذى انطوت عليه جهوده فى دراسة العقل من ناحية نموه وتطوره هو وصفه لمراحل الميل الجنسى لدى الطفل . بيد أنه يلتزم فى ذلك أيضا بمدرك كمى لتلك القوة النامية . فالحياة العقلية ، كما يقول فرويد ، تتألف أساسا من تحولات تطرأ على طاقات قابلة للقياس والقسمة الحسابية . وقد ساقته نظريته القائلة بقابلية الميول الذهنية للتحول إلى نوع من علم الاقتصاد العقلى . أما

---

(١) Freud : Civilization and Its Discontents (1930).

(٢) A. Kardiner : The Individual and His Society (1949), pp. 381-2.

دعواه الأساسية فى ذلك فهى أنه لا يتوافر للنفس غير رصيد محدود من القوة الذهنية ، وأن مقدار الطاقة المستهلكة فى ميدان بعينه تحد من مقدار الطاقة المتوافرة فى ميدان آخر . وهكذا نرى على سبيل المثال أن الشبقية النرجسية والحب الموضوعى يوازن أحدهما الآخر[1] أو أن المخاوف التسلطية والنكوص يكملان بعضهما بعضا[2]. ولكن الواقع هو أن نظرية التحليل النفسى جميعها ، فيما يتعلق بالعصاب أو أى حالة نفسية أخرى من الحالات التى تتم فيها عملية إزاحة للقوة العقلية ، إنما تقوم على قاعدة اقتصادية ؛ ألا وهى أن العقل يصاب بالانهيار ومن ثم يضرب عليه الإفلاس الذهنى عندما لا يصبح الإشباع الإبدالى كافيا للتعويض عن العجز عن الإشباع المباشر لمطلب غير مقبول . فالعصاب بحسب مدركات نظرية التحليل النفسى يمثل ظاهرة للاقتصاد العقلى حتى على المعنى القائل بأنه فى مقابل لذة تجنى عن طريق الانغماس فى عرض معين ، ينبغى تكبد مقدار مماثل من الألم . وإذا ما نظرنا إلى هذا الأمر من زاوية أخرى فاننا نجد أن الشخص العصابى يفرض على نفسه آلام المرض لكى يتجنب آلاما أخرى هى أقل احتمالا من الناحية الذاتية ولكنها مساوية فى شدتها من الناحية الموضوعية . كما أن الأساس الاقتصادى لعمل الذهن ووظيفته مسئول أيضا عن الفكرة القائلة بأن القوة التى تتأتى للفرد فى ميدان بعينه من ميادين النشاط الإنسانى يقابلها ضعف وعجز فى ميدان آخر ؛ فقد كان هيفايستوس أعرج وهومر أعمى وفيلوكتيتيز مثخنا بالجراح وأن ما أتيح لهم من قدرات كان تعويضا لهم عن تشوهات خلقية وألوان من العجز والقصور ، فليس انحلال الشعراء والفنانين الجسمانى أو الخلقى يضيع هباء منثورا ، فالعذاب هو ثمن المجد وليس هناك من نجاح غفل من التضحية[3] .

والحقيقة أن الطاقة الجسمانية والقوة الذهنيه اللتين تبدوان هنا قابلتين للتبادل تنتميان فى واقع الأمر إلى نظامين مختلفين تمام الاختلاف . فالقوة الروحية المحركة لأى نشاط نفسى أيا كانت درجة تعقيده لا تقبل القياس ؛ وإنها لنظرة إلى العقل

---

(١) Freud : « On Narcissism », in Collected Papers, IV.

(٢) Fenichel, op. cit., p. 57.

(٣) Edmund wilson ; The Wound and the Bow (1929).

آلية بحتة ، ليس لها ما يبررها ، أن نقول بأن العقل يصرف مقدارا ثابتا من الطاقة وأن قوته تخضع لقانون شبيه بقانون حفظ الطاقة فى علم الطبيعة . وأن مثل هذا الافتراض ليستوى فى بطلان حجته مع الدعوى القائلة بأن القدرة الروحية للشخص تنخفض تبعا للإفراط فى استهلاك الطاقة الذهنية . هناك بطبيعة الحال ظاهرة التعب والإجهاد ولكننا نعلم فى الوقت ذاته أن حدة الانتباه والقدرة على التركيز قد يطردان باطراد المهام الموكولة بالعقل والتى تجد قبولا منه . وإن القوة الروحية لتزداد فى الغالب الأعم تبعا لزيادة الإنفاق والاستهلاك . أما ماهية العناصر الفردية المكونة لمنجز عقلى عالى المستوى فانها تتوقف على عدد كبير من العوامل المختلفة التى تبلغ فى كثرتها حدا يجعل من محاولة ردها إلى أصولها عبثا لا طائل من ورائه . فلا يصح الحديث عن وجود ارتباط بين الكم والكيف إلا عند المستوى الأولى جدا من الأنشطة العقلية . فان التقدير الكمى لا يلائم أية ظاهرة نفسية على الإطلاق ولا نقول الظاهرة الإرجاعية وحدها . وإن فرويد لیرتد فى واقع الأمر ، إلى النظريات الآلية لعلم النفس القديم السابق على التحليل النفسى عندما يفسر اللذة الجمالية — فضلا عن الاستمتاع بالفكاهة — على أساس خبرة ادخار الطاقة العقلية [1] . ولاشك فى أن هذه القضية إنما هى واحدة من تلك القضايا التى تظهر فيها قوة فكره الثورى أقل ما تكون وضوحا . ومما يؤسف له أنها ليست عرضية تماما بالنسبة لمدركه الأساسى حول الفن .

٦ — مشكلات الفن التى تجد أو لا تجد حلا لها فى نظرية التحليل النفسى :

لم يكن فرويد على وعى ، بطبيعة الحال ، بالنقائص التى اعتورت نظريته فى الفن من جراء الطابع اللاتاريخى لمنهجه . ولكنه كان على علم شأنه شأن أى شخص آخر — بأن هناك طائفة من المشكلات التى تعتبر حلولها لازمة لأى تفسير مرض للأثر الفنى والتى ليس لنظرية التحليل النفسى من أمل فى حلها . ويذكر فرويد هذه المشاكل بين الحين والحين وبطريقة غير منهجية شيئا ما ، متخذا لها أربعة أبواب . يشير أولها إلى نقطة ضعف تختص بنظرية التحليل النفسى وحدها ،

(١) Freud : Wit and Its Relation to Unconscious (1916).

أما سائر الأبواب فتتعلق بمشكلات تشارك فيها نظرية التحليل النفسى علم النفس بعامة . ولطالما أكد فرويد مرارا ودون تحفظ أن تفسير « طبيعة الموهبة الفنية » يخرج عن طوق نظريته (راجع « السيرة الذاتية » Autobiography) وأن « نظرية التحليل النفسى ينبغى أن تسلم بالهزيمة أمام مشكلة الفنان» (راجع Dostoevsky and Parricide) أما فيما يتعلق بهذه المشكلة بالذات ، فان موقف علم النفس بمفهومه الأكثر سعة وشمولا ليس موقفا يائسا لا رجاء له كذلك الذى تقفه نظرية التحليل النفسى بتحيزها لصالح اللاشعور . بيد أنه لو فرض أن أصبح فى مكنة علم النفس العام أن يسهم بطريقة مجدية فى تفسير البنية الروحية للفنان وأن يقرر بعض مقومات الموهبة الفنية على الأقل فان حيرته إزاء سائر المشاكل الأخرى التى لم يجد فرويد من حل لها ولا سيما مشكلته « طبيعة الجمال » لا تقل حدة عن حيرة نظرية التحليل النفسى ذاتها . وإذا كان فرويد قد أعلن « أن موضوع الجمال هو آخر ما يمكن أن تدلى فيه نظرية التحليل النفسى برأى » فيمكن القول بأن علم النفس بعامة ليس بأحسن حالا من ذلك ، ولا يستطيع أن يجازف بالأخذ بمنهجه النشوئى فيقضى بذلك على الطبيعة الخاصة للجمال . وينطبق هذا القول أيضا على معايير الخصيصة الفنية التى يسلم فرويد فى غير تردد بأن نظرية التحليل النفسى غير قادرة على التصدى لها (Short Outline of Psychoanalysis) . وربما كان فى استطاعة علم النفس ، على أحسن الفروض أن يكشف عن الأسباب الكامنة وراء قبول الناس لبعض القيم الفنية ، غير أن مقياس هذه القيم بمعنى المعايير التى تحدد مقومات الفن الجيد وتميزه عن الفن الأقل جودة أو الفن المعيب ، لا يندرج ضمن مشكلات علم النفس . وأخيرا فان فرويد يتنحى تماما عن حل تلك المسألة المتعلقة « بالأصول الحرفية للفن » ويسلم بأن « الوسائل التى يصطنعها الفنان فى عمله » تقصر عن إدراكها نظرة المحلل النفسى الفاحصة (Autobiography) والحقيقة أن الأصول الحرفية للفن تعتبر مستغلقة تماما على المحلل النفسى حيث إنها لا تخضع للتكوين العقلى الخاص بالفنان الفرد بقدر ما تخضع « للمنطق الباطن » للأثر الفنى ، ثم للتقاليد أى الخبرات المتراكمة لدى الأجيال والقواعد التى ثبت عونها فى معالجة الموتيفات والخامات والأدوات .

ولكنه إن صح أن نظرية التحليل النفسى : غير قادرة على الرد على السؤال المتعلق بمقومات ومعايير النشاط الفنى ، فان فى مقدورها إلى حد كبير أن تجيب

عن السؤال المتعلق بوظيفة الفن فى حياة المنتجين له أو المستمتعين به . فالأسباب التى دعت إلى أن يصبح الشخص فنانا ، أو لماذا استسلم لحافز الخلق كحل لمشاكله ، أو لماذا دعته متاعبه وصراعاته إلى أن يجد حلا لها فى الفن ، وفى الفن وحده ، فذلك ما لا يبدو واضحا بحال ، ومن ثم ينبغى كشف النقاب عنه ، وقد يكون فى نظرية التحليل النفسى عون كبير بل قد لا يكون ثمة من غناء عنها ، فى سبيل التوصل إلى ذلك .

ولقد كان الرومانسيون من صناع الأساطير الذين لا يرجى لهم صلاح ؛ فليس الفن دون شك اللغة الأولى لدى بنى البشر . والحقيقة أنه لغة مفتعلة غاية الافتعال وطريقة غريبة مبهمة غير تلقائية فى التعبير ، فالأشخاص السويون لا يجدون مدعاة لاستخدامها . وقد يكون قرض الشعر أو طلاء اللوحات ، لإمتاع الآخرين أو لنيل جائزة من الشواغل التى لا تعود بالضرر ، بل من ضروب النشاط المستحسنة المحمودة ، أما أن يخضع إنتاج الآثار الفنية لحكم العادة أو لوسواس متسلط ، فذلك عمل أقل ما يقال فيه إنه شاذ غريب . فما الذى يحدو الشخص السوى إلى أن يزعم أن الحياة تختلف عن واقعها ؟ إنه إن فعل ذلك فلا بد أن يكون على غير وفاق مع هذا العالم فضلا عن شعوره بالاغتراب والحيرة بصورة ما .

ولقد كانت إجابة فرويد عن هذا السؤال ، كما أوضحنا هى أن دوافع الفنان الغريزية تفوق فى قوتها دوافع سائر الناس ، وأنه يقابل مطلب نبذ إرضاء شهواته ، بارجاع أكثر ضيقا وسخطا ، ومن ثم فحاجته إلى الإشباع التعويضى أكثر حتمية وضرورة . فهو يطالب بقدر أعظم من القوة وسيطرة أتم على الحياة وقسط أكبر من الحب والاهتمام والنجاح يفوق ما ينشده الناس بعامة . إنه يعرض عن رتابة الحياة اليومية ويجد فى عالم وهمى مفتعل الجزاء الذى ينكره عليه الواقع . وعلى كل ، فان هروبه إلى دنيا الوهم لا يتفق بحال والسلوك السوى السليم فى الحياة بل إن مراوغته فى حد ذاتها تجعل منه شخصا انطوائيا يتهدده خطر دائم ، وتعقد بينه وبين العصابى صلة وثيقة للغاية . ولقد نادى توماس مان بأن « الشخص الرقيق السوى لا يكتب و لا يمثل ولا يؤلف (Tonio Kröger) » ، ولا بد أن فرويد كان يرى كذلك هذا الرأى على الرغم من إعجابه بكبار الفنانين . ولعله كان

سيستبدل بصفتى « الرقيق السوى » صفتى « المعتدل والذى لا يعانى كفا أو منعا » فيقول إن المعتدلين وغير المصابين بالكف هم الذين لا يكتبون شعرا أو يؤلفون موسيقى ولكن الذى لا شك فيه أنه لم ينظر بعين الرضى بصورة ما إلى هؤلاء الذين تصدوا بالفعل للكتابة أو تأليف الموسيقى . فقد علم أن الرومانسيين هم الذين ابتدعوا الأسطورة القائلة بالعبقرى المتهال الجذل الذى اختصته ربة الفنون بقبلة على جبينه وبالفنان المتعجرف المتفاصح كما هو حاله فى الغالب الذى لا يستشعر قط بالطأنينة التامة أو يحس الاستقرار الكامل فى هذا العالم .

أما عن وظيفة العمل الفنى فى حياة الفنان ، فمتعددة الوجوه كثيرة الشعاب ، فقد تكون حلا لتوتر يتجاوز حدود الطاقة أو وسيلة لبعث التوتر فى حياة كئيبة محبطة ، وقد يصبح جزءا من وجود الفنان ، أهم وأثمن من الحياة ذاتها ، ومصدرا للزهو والاستعلاء والرضى الذاتى أو قد يصبح أيضا منبعا للوم الذاتى الأبدى ، وشاهدا مروعا على الفشل وقد يكون بديلا عن امرأة أو أسرة أو أصدقاء أو قد يكون عدوا ، أو غولا مصاصا للدماء يستنزف قوى المرء العقلية ، ويفسد عليه حياته وشبابه وهناءه . وربما كان إبداع الآثار الفنية دفعا لخوف من فقدان السيطرة على الحياة أو الذات ، ولكنه قد يكون أيضا نوعا من الاستسلام والهزيمة ومحو الذات . ويعتبر كل أثر فنى فى الفترة اللاحقة على الرومانسية على الأقل — على معنى من المعانى — بمثابة حرب على الفوضى . وقد يكون نصيب الفنان النجاح أو الفشل فى حرية ضد قوى الظلام والفوضى ، ولكن الحافز على الإبداع لا ينشأ حيث لايوجد ثمة خطر يتهدد استمرار عالم توافرت له أسباب الاستقرار أو نظرة ثابتة إلى الحياة . وقد تكون القدرة على الإبداع الفنى فى النهاية وسيلة لتحقيق التكامل الذاتى أو عاملا على انحلال الذات ، فهى وإن كانت مطية يستعيد بها المرء هدوءه النفسى ، فهى تمثل من ناحية أخرى هروبا من النفس ووسيلة لتفتيت شخصية الفرد عن طريق عقد مقارنة بينها وبين شخصيات أخرى بتجربة عدة أمثلة للأنا الكامنة فى شخصيات الأثر الفنى . وقد كان من المحال قبل ظهور منهج فرويد فى التحليل النفسى إدراك معظم هذه النواحى المتعددة لوظيفة الفن فى حياة مبدعية ، كما لن يكون للمرء من أمل فى أن يُقوِّم الفن بكل ما يظهر عليه من تعقيد ، التقويم الصحيح دون أن يسترشد بنظرية التحليل النفسى .

وإن ذلك ليصدق أيضا على دراسة ما قد يدفع الجمهور إلى قبول أو رفض الأثر الفنى من حوافز . وهى ، كما هو معلوم لدى الجميع ، لا تنى بالغرض بحال فى الغالب الأعم ؛ ذلك لأن أشيع الطرق فى تقويم المبدعات الفنية ، لا يمكن اعتبارها أساليب صحيحة سليمة ، بالنظر إلى أنها لا تأخذ بالقيم والمعايير الجمالية . ومن ثم كان لزاما علينا ، فى تحليل الخبرات الفنية ، أن نرجع إلى وظيفة الفن العملية فى حياة الناس ، وأن نوطد النفس على مواجهة تقديرات متفاوتة تختلف باختلاف مقدار النجاح الذى يحققه الفن فى الاضطلاع بهذه الوظيفة . وإن أكثر الأسباب التى تؤدى إلى المنهج غير الجمالى فى النظر إلى الفن لترجع إلى جذور اجتماعية ؛ ومع ذلك فان ثمة دوافع أخرى تتعين نفسانيا وبيولوجيا أكثر مما تتحدد اجتماعيا وهذه تنشىء « رد فعل قاصر » تجاه الآثار الفنية . وقد يجد الناس أن ثمة أثرا فنيا لا يصادف هوى فى نفوسهم بل يستثير نفورهم لا لشىء إلا لأن هذا الأثر يضخم إحساسهم بالقلق أو شعورهم بالذنب أو لأنه يؤلب بعض رغباتهم التى يجهدون فى كبتها ويعيد إلى عقلهم الواعى تناقضات كامنة فيه دون حل أو تحقق ، ولأن الفنان يؤكد بدلا من أن يخفى الحقيقة الماثلة فى أن العالم قد صار حطاما من حولهم ، وأنهم قد لا يكونون أبرياء تماما من فعل هذا الدمار . ومن ناحية أخرى فان الناس ينبهرون ويبتهجون للآثار الفنية التى تصور العالم وقد رفرفت عليه ألوية السلام ، وبدا سليما معافى لم يصبه ضر أو يتطرق إليه فساد ؛ فضلا عن الآثار الفنية التى تسهم فى حل مشاكلهم أو توحى بأن هذه المشاكل قريبة الحل ومن ثم فلا ضير منها . وهم ينعتون مثل هذه الآثار بالجمال المطلق والخلود . وحقيقة الأمر أن هؤلاء الناس يعمدون فى تفسير تذوقهم الفنى إلى التبرير العقلى لما يحبون وما يكرهون مثلما يتلمسون المبررات العقلية للدوافع الكامنة وراء آرائهم وانفعالاتهم بعامة . وجملة القول إن الناس يحبون فى الغالب الآثار الفنية التى تعزز من إحساسهم بالأمن وتحد من خوفهم من الحياة ، وهم يكرهون من ناحية أخرى تلك الآثار التى تنكأ لهم جراحهم سواء المتعلقة بماضيهم أو حاضرهم . ويقتضى الأمر أن يكون المرء على درجة عالية من الوعى والقدرة على الحكم أى الاستعداد الذهنى الذى ليس من طابعه الاستجابة التلقائية الساذجة لكى يحرر نفسه عند استمتاعه بالأعمال الفنية من مثل هذه الآراء العملية الشخصية .

٧ – الفن واللاشعور والمرض والحلم :

تتم عملية إبداع الأثر الفنى إلى حد بعيد للغاية فى ضوء الوعى التام وتحت الرقابة الدائمة للفنان الذى يشرع فى عمله غالبا بموضوع قد اختاره اختيارا عامدا ، ويظل على الجملة واعيا بما يحدث له فى معرض تطويره وتنميته . ولا تستلزم دراسة هذه العملية بوصفها عملية عقلية شعورية عرضية منهج التحليل النفسى بل إنها لا تسمح بتطبيقه . فهى ليست موضوعا لعلم نفس الأعماق . ومع ذلك فان كل شىء يصدق عليه القول بأنه ومضة فكر أو خاطر طارئ ، أو ذلك الذى يدعوه الفرنسيون بلفظ Trouvaille ويطلق عليه الألمان لفظ Einfall والذى يحس الفنان نفسه بأنه أقرب إلى أن يكون لقية أو هبة منه إلى نتاج جهده المشعور به واختياره العمدى ، يتعذر تفسيره بالإحالة إلى علم للنفس يقتصر على دراسة الظواهر العقلية المشعور بها . وهذا الجانب وحده دون غيره من عملية الإبداع الفنى هو الذى يبرر منهج التحليل النفسى ويعود عليه بالجزاء الحسن . وإنه لينبثق على هيئة نشاط تلقائى لا إرادى وغير عمدى عن مصادر كامنة فى العقل تعتبر مجهولة بعيدة الغور بالنسبة للفنان ذاته ، هذه المصادر التى يبرز وجودها غير الملحوظ مدرك فرويد حول اللاشعور . وإن دلالة التحليل النفسى بوصفه نظرية فى الفن إنما تتوقف على أهمية المادة الواردة من هذه المصادر .

وإذا أردنا أن نضع تعريفا موجزا لنظرية التحليل النفسى قلنا إنها نظرية تختص بدور الدوافع اللاشعورية فى الحياة العقلية . كما يصف فرويد نفسه نظريته هذه بقوله إنها « مبحث علمى قاصر النظرة بوجه خاص، يدور حول اللاشعور[١] » كما أنه فى مقارنته بين تحول المضامين اللاشعورية للعقل إلى عناصر شعورية وبين فعل المعرفة وفق نظرية « كانت » فى المعرفة[٢] يبدو كما لو كان ينظر إلى اللاشعور بوصفه نوعا من « الشىء فى ذاته » ويخلع عليه – باعتباره كذلك – شرف كونه مبدأ ميتا فيزيقيا . ووفقا لوجهات النظر المتعلقة بفن التحليل النفسى فان اللاشعور

---

(١) Freud : The Problem of Lay-Analysis (1927).

(٢) Freud : «The Unconscious», in Collected Papers, IV, 104.

هو الدائم وحده فى الحياة العقلية [1]. أما الشعور فانه يتألف من ناحية أخرى من شذرات متقطعة إن فى قليل أو كثير كما أن العلاقات التى تربط إحداها بالأخرى ، كما تربط بينها وبين العقل ككل تخرج عن نطاق التجربة الشعورية . ووفقا لهذه القضايا فان ما يدعو إلى تطبيق أساليب التحليل النفسى فى مجال استكشاف الفن يتمثل أولا وقبل كل شىء فى حقيقة أن إنتاج العمل الفنى فضلا عن الاستمتاع به يشكل عملية متقطعة إن فى قليل أو كثير ، مليئة بالثغرات والتناقضات والألغاز . وقد صدق من قال « إنه لا ينبغى النظر فى الأصل اللاشعورى لعناصر الأثر الفنى كل على حدة إلا فى حالة إذا ما أسفر التكوين عن تأثير متنافر [2] » . ولنا أن نضيف إلى ذلك أنه لا يحق لنا أن نحاول تفسير العمل الفنى وفقا لنظرية التحليل النفسى ما لم يكن فى الوسع الدعوى بوجود أصل لا شعورى لواحد أو أكثر من مكوناته .

بيد أن هناك فريقا من أكفأ أتباع فرويد وأقواهم نفوذا لا يقنعون على أى وجه باقرار الاعتماد المتبادل والتفاعل الجدلى بين الملكات الشعورية والدوافع اللا شعورية فى النشاط الروحى ؛ فهم يميلون إلى المناداة بأنه يتحتم على اللا شعور أن يتحرر من سيطرة الشعور لكى يكون قادرا على الإنتاج . إذ يصرح الدكتور جونز بأن القوة المحركة الحيوية إنما تأتى من بعيد أى من اللا شعور ولا عمل للعقل الواعى إلا إقامة العراقيل فى طريقها [3] غير أن الحقيقة هى أنه ما من عمل فنى يفرض نفسه بصورة كاملة على مؤلفه كما لا يمكن تصور أى جزء مستقل من العمل دون معونة الملكات الشعورية والعقلية والنقدية التى يتمتع بها الفنان . فان إنتاج أثر فنى حقيقى يستلزم وجود عقل سليم حذر يضرب بجذوره فى التقاليد الثقافية القائمة كما يتطلب إجادة رصيد ثابت من الحيل القابلة للممارسة، وقدرة على التعلم والاستيعاب، واستعداداً للتجريب والمحو والشروع من جديد . وقد تفضى الدوافع اللاشعورية والميول غير المحققة والمطامع الناشئة عن رغبات مكبوتة غير مشروعة إلى خلق توتر

---

(١) راجع I. Hermann : Die psychoanalytische Methode (1934), p. 4.

(٢) W. Born : « Unconscious Processes in Artistic Creation », Journal of clinical Psychopathology (1945), VII-2, p. 267.

(٣) Jones : « Psychoanalysis and Sociology », in Social Aspects of Psychoanalysis (1924), p. 27).

ذهنى يؤدى بدوره إلى العمل الفنى بوصفه تعبيرا عنها أوحلا لها ؛ ومع ذلك فلا يمكن تفسير القدرة على التعبير استنادا إلى الدافع أو التوتر المجردين . فالحافز على الخلق شيء والقدرة على تحقيقه شيء آخر ولقد كان فرويد فى هذه النقطة أهدى من تلاميذه .

ولا تعتبر الميول الشعورية واللاشعورية فى مضمار خلق الأثر الفنى مجموعتين متلازمتين لا سبيل إلى الفصل بينهما فحسب ، بل إن الأثر ذاته يأتى نتيجة لثائيتهما المطلقة . ومن المعلوم أن فرويد يعرف الموهبة الفنية بأنها « مرونة الكبت » على اعتبار أن ذلك إنما يرجع إلى الحقيقة الماثلة فى أن الفنان يختلف عن معظم الناس فى أن الصلة بين الشعور واللا شعور لديه أيسر وأقرب ، وأن الطريق بينهما سهل ميسور . وبدراسة الدورة التى يأخذها الانتاج الفنى ، يتضح لنا أن ثمة تغيرا دائما يعترى مستوى الشعور ، بالنظر إلى أن فعل الخلق من وجهة نظر علم النفس ، لا يزيد فى الغالب عن كونه تذبذبا بين الدوافع اللاشعورية وتحققها التدريجى . فان التلقائى اللا شعورى من ناحية والتقليدى الشعورى من ناحية أخرى ، يتطابقان على نحو ما ، ومع ذلك فلا ينبغى أن يغيب عن أذهاننا أن ما يعتقد بتلقائيته قد تمهد له مقدمات شعورية إن فى قليل أو كثير ، وما يبدو تقليديا قد لا يعدو كونه آلية لا شعورية من آليات الدفاع ضد حوافز غريزية غير مأمونة . بيد أن العناصر التلقائية والعناصر التقليدية التى يتضمنها الأثر الفنى إنما هى أقل تطابقا كذلك مع العناصر التى يمكن الإفصاح عنها والعناصر التى لا يمكن الإفصاح عنها ، كما لا يمكن أن يقال ببساطة إنها جاءت نتيجة لمرحلتين من التنمية : أولية وثانوية . وليس من الصواب أن نتحدث عن مرحلتين متميزتين تماما لعملية الخلق الفنى ، بمعنى أن نفترض وجود مرحلة من الإلهام القهرى وأخرى من الجهد الشعورى . فلا وجود للإلهام بغير آثار تنظيم سابق ، كما لا يقوم تنظيم فنى بغير لحظات الإلهام الجامحة التى تستعصى على التفسير ، أما أن توصف هذه العملية بأنها استحواذ على مادة معينة باللجوء أولا إلى المنهج اللاشعورى ، ثم مراجعتها وتنقيحها عن طريق المعالجة العملية الشعورية ، فذلك وصف باطل تماما ، فلا يصح أن نقول ببساطة إن الأنا يهذب النص الذى يقدمه « الهو » والذى يبدو مهوشا شيئا ما وإن كان كاملا

فى حد ذاته . فان مساهمات العقل الواعى واللا شعور فى الخلق الفنى لا يقع بينها الانفصام قط على أى مستوى . فما يميز الخطوات المتلاحقة للإنتاج ليس هو التقدم من مرحلة إلى أخرى بل التغيير الدائم للبؤرة . وربما جاءت الفكرة الأولى لأثر فنى نتيجة لجهد عمدى مقصود بيد أن ذلك لا ينفى أن تشمل اللمسة الأخيرة فى الأثر الفنى عناصر لا شعورية ؛ مثل اكتشافات مواتية أو علاقات غير منتظرة أو حلول عفوية طارئة .

ومبدأ الفصل بين القدرة الإبداعية اللا شعورية وبين التنظيم العقلى المشعور به وإن كان لا يتعدى الطابع التنظيمى فهو إنما يدخل على فلسفة الفن طائفة من الحلول التبادلية غير الملائمة تماما ، فكما أن الابتكار عملية عقلية فقد لا يقل « الترتيب » — بوصفه جزءا من نشاط الفنان — حظا من الإبداع . ومع ذلك فان ذلك التصور جميعه الذى يصور الإبداع الفنى فى صورة حالة ذهنية متميعة مهوشة إن فى قليل أو كثير « تنبثق عنها أفكار مبلورة محددة »[1] أقول إن ذلك التصور يعرب عن وجهة النظر الرومانسية فى « الفوضى المنتجة » . وهنا يتردد مرة أخرى القول بأن اللا عقلية التى لا سبيل إلى استكناهها هى المنشأ الحقيقى للإبداع الفنى وأن « الحالات الممتنعة على التعبير « أى اللاوزنيات » فى علم الجمال الرومانسى ، لا زالت تعتبر أشد سمات الأثر الفنى أصالة ونفاسة . ورغم ذلك فالتمييز بين العناصر التى تجد سبيلها إلى التعبير والتى لا تجد بالنسبة للصور الفنية إنما هى مهمة مثمرة مجزية على شريطة ألا يغالى المرء فى التنميط الآلى لهذه العناصر . فقد يأتى اللحن فى مقطوعة موسيقية ، على سبيل المثال ، نتيجة لموقف لا شعورى ولا عمدى وتلقائى روحى بصورة أعظم مما تظهر عليه بعض السمات المبهمة المتعلقة بتنمية المقطوعة وعزفها وهى سمات تخضع فى الغالب لحساب دقيق على الرغم مما يبدو عليها من طابع ارتجالى .

ولن يكون لنا من أمل فى الإفادة على أى وجه من تطبيق مقولة اللا شعور على تفسير الفن إلا إذا أفلحنا فى العثور على منهج يعيننا على اكتشاف مبادئ أسلوب صناعى فنى يختلف عن التنمية الشعورية القصدية لمخطط شكلى . وبعبارة أخرى فان

(١) A. Ehrenzweig : « Unconscious Form-Creation in Art », British Journal of Medical Psychology (1948), XXI-3, p. 192.

المشكلة تتعلق بإيجاد مفتاح إلى الدوافع اللا شعورية لبعض الأشكال الفنية مثل الصور أو الأمثلة أو الرموز التي لا تظهر فيها بينة على دوافع شعورية . ومن اليسير تصور آلية شبيهة « بالتداعي الحر » التي يمارسها المحلل النفسي فى العلاج ، تعمل عملها فى الخلق الفنى وأن هذا التداعي يكشف عن بعض القواعد الأساسية للابتكار التلقائي . فالفكرة الإبداعية التي تعن للذهن فجاءة ، لا تختلف اختلافا كبيرا ، على المستوى السيكلوجي البحت ، عن المتداعيات التي تسفر عنها الجلسة التحليلية . وما من شك فى أن فرويد كان يتجه بذهنه إلى هذه المشابهة عندما أعلن أنه على الرغم من عجز نظرية التحليل النفسى فيما يبدو عن إيجاد حل لمشكلة الموهبة الفنية فان فى استطاعتها بلا ريب أن تكشف عن الدور الذى يلعبه خيال الفنان [١] . بيد أنه غالبا ما يعوزنا الدليل على دور المتداعيات فى إنتاج الأثر الفنى . إذ يتعذر فى أغلب الحالات مساءلة الفنان عن ترتيب ظهور أفكاره . ومن ثم فقد نادى البعض بوجوب دراسة الترابط بين الأفكار أو الصور وفقا لما تظهر عليه فى الأعمال المنتهية ذاتها ، محاولين استخلاص بعض النتائج استنادا إلى تلازمها [٢] . بيد أنه ينبغى على المرء أن يضع فى اعتباره ، إذا ما تصدى لذلك ، أن النمط الأخير للعمل نادرا — ما يحتفظ بترتيب هذه الأفكار الفعلى . ويتعذر علينا أن نعزو الترابط بين أجزاء بعينها إلى دافع لا شعورى بدلا من إرجاعها إلى هدف فنى محدد ، إلا فى حالة ما إذا ترددت بترتيب واحد فى سياقات تكوينية جد مختلفة وإذا ما وصل تكوين معين لبعض الصور والأفكار إلى ما يشبه الوسواس المتسلط .

بيد أن الحقيقة الماثلة فى أن الخلق ربما توالد فى اللا شعور لا تعنى مع ذلك أنه ضرب من التلقائية الصرف . فان الحدس والإلهام والارتجال لا يكشف عن شيء إلا عن التجربة المنسية أو المعرفة المطمورة ، فقد لا تزيد تلك الرؤيا التي تنبثق فجأة أو تلك الومضة الفكرية التي لم تكن فى الحسبان ، أو ذلك الابتكار الذى يبدو تلقائيا فى ظاهره عن كونها قد جاءت نتيجة لإعداد طويل وإن كان هذا الإعداد

(١) Freud : An Outline of Psychoanalysis (1941).

(٢) Kenneth Burke : « Freud and the Analysis of Poetry », American Journal of Sociology (1939), XLV, 283.

لا شعورى الطابع أو غير محقق أو منمحيا . والحق أن الحظ لا يواتى إلا النفوس التى تهيأت له « Le hasard ne favorise que les esprits préparés » ومع ذلك ، فان من الممكن أن يوضع لهذا النوع من الإنتاج برنامج أو طريقة للعمل ذات طابع نمطى إلى حد بعيد ، وأن يذهب المرء إلى حد الزعم بأنه إنما يعمل عندما يتصدى لنظم الشعر أو رسم الصورة ، تحت التزام أو سحر معين لا قبل له بمقاومته . ولن يستبد العجب بانسان حين يكتشف أن المذهب الرومانسى هو الذى ابتدع حيلة « الكتابة الآلية » أو تبين له أن المذهب السريالى قد طور هذه الحيلة بأن لجأ فحسب إلى محاكاة الأسلوب التقنى الذى يتبعه فن التحليل النفسى وهو أسلوب « التداعى الحر » . وعلى كل حال ، فليس هناك ما هو أقل حظاً من التلقائية وأبعد صلة باللاشعور ، من مهمة تنفيذ هذا البرنامج المرهف التهذيب .

وعلى الرغم من هذه التحفظات جميعا فلا شك فى وجود المادة اللاشعورية فى تكوين الأثر الفنى كما أنه لا سبيل إلى إقامة اعتراض مشروع على التفسير المعتاد للفن من وجهة نظر التحليل النفسى إلا على أساس من الحقيقة الماثلة فى أن هذه المادة ، بمقارنتها بالثراء والتعقيد الذى يبدو عليه الأثر الفنى الحق ، لتظهر بادية الهزال والجمود والرتابة . وإذا ما كان المحللون النفسيون لا يفتأون يرددون القول بأنه ليس للأدباء والفنانين من اهتمام إلا ما يدور حول الرغبة الجنسية المكبوتة وعقدة أوديب والخوف من الخصاء والميول السارية والمازوكية والنرجسية ، فلعل اللا شعور وفقا لتفسير نظرية التحليل النفسى له لا يحتوى على أكثر من ذلك . بيد أن نظرة التحليل النفسى قد تقصر عن الإحاطة بالدوافع اللا شعورية بكل أبعادها . ومن الحقائق الثابتة ، وهى بهذه المناسبة من أبرز همزات الوصل بين مذهب المادية التاريخية وفن التحليل النفسى ، إن الكاتب — وهنا يبدو بلزاك تقليديا مشهودا — لا يمثل على الدوام مصالح الطبقة الاجتماعية التى يخاطبها أو يعتقد أنه يذود عنها ويحميها . إن ما يفهمه انجلز من « انتصار الواقعية » يحدو بالفنان إلى أن يتخلى عن الخرافات المذهبية فى تفكيره التجريدى ، وأن يأخذ بدلا من ذلك ، الاتجاه اللاشعورى لعبقريته التى تعرض حقائق الحياة بطريقة أشد ملاءمة وأكثر « عينية » — على المعنى الذى تقول به المادية التاريخية — من نظرياته الاجتماعية أو معتقداته

السياسية . وإنه لفى وسع الأبحاث النفسية إذا ما أدخلت فى اعتبارها مثل هذه الدوافع الدوافع اللاشعورية أن تثرى إلى مدى بعيد معرفتنا بعملية الخلق الفنى كما تعدل من بعض أحكام نظرية التحليل النفسى فى مثل هذا الميدان من ميادين البحث . وكيفما كان الحال فليس ثمة سند أو دليل على الدعوى القائلة بأن كل ما يأتى به التحليل بطريقة تلقائية لا عقلية ينشأ بالضرورة فى منطقة من النفس أبعد غورا وأشد حيوية من تلك التى يصدر عنها الجهد الشعورى الذى يخضع لأحكام العقل . كما أن اعتبار الحدس والانفعال أقرب إلى دائرة المثل العليا اللازمنية وذات الطابع الإنسانى والروحى الكلى العام من التفكير العقلى غير المتواصل ، لا يعدو كونه أسطورة رومانسية . والواقع أن اللاشعور يستوى مع الشعور فى تمثيلهما المبتور للعقل فى وحدته وتكامله . وإن كان الأول أشد فقرا ، إلا أنه لا يفوق الآخر تكاملا بحال من الأحوال . فان اللاشعور لدى أناس مختلفين إنما تختلف صورته باختلاف تاريخهم الماضى وبيئاتهم الاجتماعية وثقافتهم وميولهم أى باختلاف عقلهم الواعى . فلا يمكن القول على أى وجه بوحدة الميول اللاشعورية التى تظهر فى فن النحت الزنجى أو فى رسم الطفل أو تخطيط معتوه أو لوحة بريشة فان جوخ . فلا يمثل الشعور واللاشعور مقصورتين محكمتين لا ينفذ إليها الماء كما أنهما لا يمثلان أيضا غرفتين يصلهما باب يقف أمامه أحد الحجاب كما حلا لفرويد أن يصفهما ، بل إنهما أقرب إلى كونهما آنيتين مستطرقتين يمتزج فيهما السائل الذى يحتويانه بصفة مستمرة عن طريق ما يشبه الارتشاح .

وفضلا عن ذلك فان الأحلام والأوهام والوساوس التى تراود الهمجى أو الطفل أو العصابى إنما تختلف عن الاتجاهات الذهنية للبالغ المتحضر السوى مثلما تختلف أفكارهما الشعورية أو مشاعرهم اللاشعورية . كما أن الاختلال العقلى عند الشخص البدائى ليختلف كل الاختلاف عن الاختلال العقلى لدى العبقرى . فاذا أنت حطمت قطعة معقدة التركيب من عدة ساعة فانك تحصل على حد تعبير طبيب مشهور للأمراض العقلية على عدة ساعة معقدة محطمة وليس على عدة ساعة بسيطة . فالمرض وحده لا يسوِّى بين الأنماط المختلفة من الناس ، بل إن ذلك لا يتحقق للنوع الواحد من الأمراض . ولا يمكن القول بحال إن الفنان ليس إلا مجنونا أو عصابيا

بل إن من المحال اعتباره مجرد شخص إنطوائى . ولكنه إن صح أنه « لن يذهب بعيدا حتى يصبح عصابيا » ، وإذا كان لتلك الأسطورة القديمة القائلة بالفنان المعتل نصيب من الصحة بمقدار ما يسمح على الأقل بالقول بوجود نوع من « الصلابة » فى استجابات الفنان ، وهو الحد الأدنى للشروط اللازمة للعصاب ، فقد يتسع المجال كثيرا أمام تفسير الأثر الفنى وفقا لمنهج التحليل النفسى ، على الرغم مما يحدث بين حين وآخر من تهويل فى تقدير أهمية المرض بالنسبة للإنجازات الروحية .

وقد ظهر منذ عهد الرومانسية ميل دائم ، على الأقل بين معشر الفنانين والشعراء أنفسهم إلى اعتبار المرض من الخصائص المميزة لهم ؛ ذلك أن الممثلين السابقين للرأى العام عند ما ألفوا أنفسهم وقد حيل بينهم على حين فجأة وبين مضمار المنافسة فى سبيل الجاه والسلطان سعوا إلى تقليد عجزهم عن القتال والتنافس بوسامات الصفوة المميزة . ولقد صرح هاينى Heine بقوله : « وكما أن اللؤلؤة داء يصيب القوقعة فقرض الشعر مرض يصيب الإنسان » . وبدا كما لو أنه يؤكد لفظتى الداء والمرض ولكن ما أراده بالفعل هو إبراز اللؤلؤة وتمجيدها .

وينادى ستيكل فى بساطة مذهلة قائلا : « إن كل فنان عصابى » . وإذا ما كان لنا أن نعتبر هذا القول مجرد حلم يقظة يراود طبيبا للأمراض العقلية فان رأى بروست فى أن « كل ما هو عظيم فى العالم قد صدر عن عصابيين » يزيد دون شك على كونه رثاء شاعر ؛ بل إنه دعوى إلى المواطنة الخارجية . ولكن هل يعتبر الفنانون حقا أكثر عصابية ممن عداهم من الناس ؟ وهل يعتبر قلقهم وسرعة تهيجهم وعبوسهم أمورا شاذة ؟ وهل تعتبر تلك التقلبات المفاجئة بين الحالات المشرقة للثقة بالنفس وبين الشك القاتل ، وبين حالات التناغم التام والإحساس بالطمأنينة التى لا تتزعزع وبين أشد صنوف القلق وبالا ، من الخبرات التى لا يشاركون فيها غير المجانين ؟ ألا تعتبر هذه إلى حد ما سمات مشتركة لاستجابات أناس يتوقف وجودهم ويعتمد نجاحهم المادى والأدبى فى الحياة على ما تسفر عنه منافسة جامحة لا سبيل إلى التكهن بنتائجها ؟ ألا يمكن القول بأن كل من تلعب فى حياته المصادفة أو الحظ السعيد أو العاثر أو النجاح الذى لا سبيل إلى تقديره أو السيطرة عليه فيما يظهر ، دورا حاسما ، بمعنى أن كل المقامرين والمضاربين والدجالين والأبطال والممثلين الصالحين

أو الطالحين والفنانين الحقيقين أو الفاشلين الذين لا رجاء لهم يعدون على القياس ذاته من العصابيين ؟ ثم إنه ألا يمكن القول كذلك بأن الوضع التاريخي والاجتماعي هو السبب الحقيقي الذى يكمن وراء هذا المرض ؟ وعلى أية حال ، فان الفنان الرومانسى الحديث واللاحق على عصر الرومانسية وليس الفنان بوجه عام هو ذلك الذى يبدو أوثق صلة بمختل العقل ممن عداه من المتنافسين على طلب ود الجماهير . وعلى كل حال ، فليس لب المشكلة هو العلاقة بين الفن والمرض الحقيقي وهى علاقة متمايزة متقلبة جزئية ، كما لا يدور السؤال الذى يراد الإجابة عنه حول ما إذا كان وإلى أى مدى يمكن اعتبار الفنان سيكوباتيا أو عصابيا ، ولكنه ينصب على عظم الدور الذى يلعبه المرض فى نشاط الفنان إذا ما كان حقا مريضا .

بيد أن مسألة الفن والمرض جميعها ليست إلا جزءا من مركب أضخم من المشاكل التى تناقش العلاقة بين الموهبة الفنية وبين تلك الأحوال الظاهرية كالطفولة والحالة الذهنية البدائية وغير المهذبة أو المتمدينة والاغتراب والعزلة عن معشر الأشخاص السويين الصالحين . وليس بوسعنا أن نرد على هذه المشكلات جميعا بغير جواب واحد ، وهو أن الفنان قد يكون عصابيا وقد ينتج الطفل أو الهمجى أو المجنون أشياء تحمل خصائص فنية واضحة غير أن الفن لا يمكن أن يكون قط نتاجا للعصاب أو الجنون أو حالة عقلية بداثية . وإن ملاحظة أندريه مارلو القائلة بأن « الطفل تسيطر عليه موهبته دون أن يكون مسيطرا عليها »[1] تصدق مع الفارق على حالات أخرى . أما الفنان الأصيل فان علاقته بموهبته إنما هى علاقة السيد دون العبد . وقد يكون مريضا بيد أنه ليس ثمة صلة مباشرة بين موهبته وسلامة صحته أو اعتلالها . وقد يركز المرض أو يعدل من استخدام الفنان لقدراته ، بيد أن مسئولية المرض عن قدرة الفنان على الخلق لا تزيد مثلا على مسئولية تجربة حب ، من شأنها أن تزوده بمادة جديدة ولكنها لا تمده قط بوسائل تصويرها وتمثيلها .

ولا يمكن القول بوجود علاقة بين الاختلال العقلى والإبداع الفنى إذا لم يفض ظهور هذا الاختلال إلى تغيير الأسلوب أو الطراز أو إلى اختلاف زاوية نظر الفنان

---

(١) André Malraux : Les Voix du silence (1953), p. 283.

إلى الحياة ، أى أن ذلك غير جائز إلا إذا استطعنا أن نرجع بوجه قاطع نشأة أسلوب جديد للفنان فى تصور أو عرض موضوعاته إلى وقوعه فريسة المرض ، وربما كان المثل المؤكد الوحيد على ما قد يحدث من اتفاق عرضى بين مرض الفنان وتغير أسلوبه هو ما حدث لفان جوخ بل إنه حتى فى مثل حالته هذه يتعذر علينا تماما أن نتبين العلاقة بين عنف نزعته التعبيرية ، وبين اختلاله العقلى . وعلى ذلك فلا تعدو محاولة المساواة بين الملكة الفنية وقدرات العصابى أو السيكوباتى أو الطفل أو الهمجى كونها وسيلة لإيضاح تركيب آلى معقد بانتزاع أجزائه . ولكننا إذا ما قمنا بتحليل شيء معقد إلى العناصر المكونة له فاننا نخسر بذلك الكيفية ذاتها التى كنا نحاول تبيانها والوقوف عليها ، ألا وهى كيفية التعقيد . ولا تعتبر البنية المعقدة مجرد مجموع كلى لحقائق بسيطة فان صفة التعقيد تظهر إلى حد ما فى مختلف الأجزاء المكونة لهذه البنية . وإن محاولة النظر إلى القدرة الإبداعية فى الفن فى ضوء أنشطة الأطفال أو الهمج أو المعتوهين إنما تقوم على الدعوى القائلة بأنه يظهر هناك فى المجالات الروحية طريق يصعد من البسيط إلى المعقد أو على أية حال طريق يرتد من المعقد إلى البسيط . إن العبقرى سواء كان عاقلا أو مجنونا يمثل ظاهرة نفسية غاية فى التعقيد ، كما أن مهارة المعتوه إذا ما كانت تعتبر فى الواقع قدرة فنية حقيقية لا تقل تعقيداً ، كما أنها مقطوعة الصلة بالاختلال العقلى مثلما تعتبر موهبة الذهن المتزن مقطوعة الصلة بالصحة العقلية . ومن ناحية أخرى فان الطفل والهمجى ليبدوان أشد ما يكونان سذاجة وبساطة بالقياس إلى الفنان الناضج المحنك حتى بالنظر إلى أعظم إنجازاتهما الفنية حظا من النجاح . فعند مستواهما لا نلمس ماهية التعقيد السالف الذكر على الإطلاق .

ويكمن الفارق بين العصابى والفنان — الذى قد يكون عصابيا ولكنه ليس بالضرورة كذلك — أولا وقبل كل شيء فى الحقيقة الماثلة فى أنه تصدر عن الأخير آثار فنية بدلا من أعراض عصابية كحل لصراعاته الداخلية أو مخرج لرغباته المكبوتة . فالعصابى لا يعرف « الإشباع بدون ألم » (فرانتز ألكسندر) أما الفنان فانه يستمد من معاناته ذاتها نوعا من الرضى ، ويرجع الفضل فى ذلك إلى قدرته على أن يخبرنا كما جاء فى عبارة جوته الشهيرة « بطريق معاناته » . وإن الفنان ليفر

من المرض بفضل ما أسماه فرويد بقدرته على التسامى . فالفن بالنسبة له بديل للعصاب أو مخرج من الإختلال العقلى . وعلى ذلك فالموهبة الفنية لا تعتبر بحال مرضا من الأمراض بل إنها بمثابة وقاية من المرض حتى ولو لم توفر على الدوام الوقاية الكافية . ومن ثم فقد يصح لنا أن نتكلم عن الهروب إلى الفن كما نتحدث عن الهروب إلى المرض أو العصاب أو الذهان . وهكذا نعود أولا وقبل كل شيء إلى الحقيقة التى كانت شائعة فى القديم والقائلة بأن الفن ملجأ وملاذ لمن هم عاجزون عن مواجهة الواقع أو لمن هم راغبون عن التصدى له،أى أن الفن ، بالاختصار ، هو مملكة الزهرة الزرقاء أو الوطن الرومانسى القديم لذوى النبل والحس المرهف ، وهو ملاذ الثوار إن لم يكن مدينتهم الفاضلة .

وترد العلاقة بين الحلم والإبداع الفنى إلى قضية من أشهر قضايا نظرية التحليل النفسى فى الفن ، وتعتبر هذه الفكرة فى حد ذاتها غير أصيلة بطبيعة الحال ، فهى جزء من التراث الرومانسى كما أنها تحتفظ ببعض خاصيات أصلها ومنشئها ، أى أنها تنتقل فى معرض تفسيرها للأثر الفنى وفق منهج التحليل النفسى ، من مستوى نزوة الخيال الشاعرى إلى مستوى الفروض العلمية ، كما توفر الأساس المتين المعقول للدراسة المنهجية . وإن أبرز سمة يشارك فيها الحلم الأثر الفنى — فضلا عن وضعها الأساسى بالنسبة لنظرية التحليل النفسى — إنما هى طابعهما القوى الدلالة ودورهما فى المحافظة على اتزان الحياة النفسية . فهما يمثلان إرضاءات إبدالية لرغبات غير مباحة ويشيران إلى سبل التوفيق بين الرغبات المكبوته ومطالب الأنا القائمة بدور الرقابة . ويقوم أثرها على التخفيف من حدة التوتر الذهنى وخلق طريقة للتعايش حيث لا يتيسر من ناحية ، التسليم للدافع أو كبته تماما من ناحية أخرى . وفى كل من الحلم والأثر الفنى يشتبك الأنا فى حرب مريرة ضد قوى حالكة مهلكة ، إلا أنه يحتفظ فى كلتا الحالتين بسلطانه ويحول دون إغارة اللاشعورى على أسلوب توجيه الشخص لحياته .

وإلى جانب هذه السمات النفسية الدينامية العامة يثبت فرويد وجود عدة حيل تقنية تعتبر من الخاصيات المميزة لعمل الحلم وكذلك للأثر الفنى كما تهيئ لنا فيما يبدو أفضل الأسس لمنهج نقدى للفن يقوم على نظرية التحليل النفسى . فالتمثيل غير المباشر والرمزية والإبدال والتكييف والإسراف فى تقرير الذات والإعداد الأولى والثانوى

تمايز المعانى الظاهرة والخفية تمثل أخصب هذه الحيل . بيد أن فرويد إنما يثرى هذه الصورة بمختلف الأضواء الجانبية الكاشفة ، مثل قولته المشهورة بأن الحلم ذو دهاء ومكر ، لأنه يجد الطريق المباشر إلى التعبير عن أفكاره مسدودا (١) .

ويكشف تطبيق هذه المناهج وأشباهها على نقد الفن عن قواعد صورية للتمثيل الفنى فى غاية من الأهمية ، كما يدلنا فى الوقت ذاته على أن أوفق التدابير الفنية وأروع الإنجازات المشهود لها لا تزيد فى الغالب على كونها حلولا مؤقتة ونتائج صعوبات عرضية .

وكيفما كان الحال فان الدلالة الحقيقية لما يشارك فيه الأثر الفنى الأحلام من خاصيات وبالتالى ما يشارك فيه أحلام اليقظة والرؤى والأعراض العصابية والسيكوباتية لا تكمن فيما تقدمه من قرائن على الكيفيات المرضية أو غيرها من كيفيات الإبداع الفنى غير الجمالية بقدر ما تكمن فى الحقيقة الماثلة فى أن العقل يبدو فى كل هذه الظواهر على صورة واحدة أى صورة العضو اللاواقعى ، أو «صانع الشعر» كما اقترح البعض تسميته (٢) . وإذا نحن نظرنا إلى جلسة التحليل النفسى من هذه الزاوية لبدت لنا فى ضوء جديد، وحدت بنا إلى التساؤل عن مدى صحة أو أصالة الذكريات والمتداعيات فضلا عن الخبرات المباشرة التى يكاشف بها المريض المحلل النفسى على أنه صاحبها بمعنى مدى اعتمادها على حقائق ووقائع ثابتة أو مواقف فعلية تتصل بسيرته ؛ ألا يختلق المريض بصفة جزئية تاريخ مرضه وصراعاته وأعراضه ؟ بيد أنه لو فرض أن كان هذا المريض فى الواقع متصنعا مختلقا فهل من الممكن أن ينتقص خداعه من قيمة ما يفضى به فى نظر المحلل النفسانى ؟ فالعرض يبقى إلى حد ما عرضا على الرغم من كونه مختلقا . وإذا كان الأمر كذلك فقد يحتفظ أيضا أى اختراع مكشوف مثل العمل الفنى بطابعه المستقل الخاص به ويؤدى فى الوقت ذاته وظيفة العرض . أى أن الأثر الفنى ، بتعبير آخر ، قد يكون ادعاء ومهربا ومهدئا وصورة للإرضاء الإبدالى التعويضى ولكنه يظل رغم ذلك عملا فنيا وبنية ذات معنى وكيانا قائما بذاته . ولا تقضى على الماهية الجمالية

(١) Freud : The Interpretation of Dreams (1933).

(٢) Lionel Trilling : The Liberal Imagination (1951), p. 52.

للأثر الفنى طبيعة منشئه غير الفنية أو الهدف غير الفنى الذى ربما قصد إليه المؤلف من ابتكاره لهذا الأثر .

بيد أنه يجدر بنا أن نضع نصب أعيننا هذا الوجه على الأقل من وجوه الخلاف الكثيرة بين الحلم والأثر الفنى . فالوهم الجمالى يمثل صورة لخداع الذات المشعور به « والتعليق المتعمد للإنكار » كما وصفه كوليردج . وإن ما يتسم به هذا الوهم الجمالى من مرونة وقابلية للضبط فضلا عن تفاوت درجة الشعور التى تصحب تجربة الانخداع به ، إنما تمكن من العودة من الفن إلى الواقع فى أى وقت . أما فى حالة الأحلام وأحلام اليقظة والهذاءات العصابية والسيكوباتية على الأخص فان مرونة الاتجاه هذه تخرج عن طوق الشخص المعنى . فان سر التأثير الفنى على خلاف ما هو الحال مع الهذاء الصرف يكمن فى توافر المسافة « الصحيحة » التى تفضى إلى كل من الواقع والوهم « فقصر المسافة » underdistance إلى عالم الوهم الفنى ، إن جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير الذى أصبح دارجا شائعا [1] ، من شأنه أن يعوق طريق عودتنا إلى الواقع ، ومن ناحية أخرى فان زيادة هذه المسافة overdistance لن تتيح لنا قط بأن نخلص أنفسنا من معايير الحياة الواقعية . فالنزعة الجمالية يقضى عليها من خلال الفن ومن أجل الفن بالطريقة ذاتها التى تفقد بها الأحلام أو أحلام اليقظة أو الهذاءات أساس الواقع الصلد بالانسياق وراء رغبات لا واقعية هدامة بالنسبة للمجتمع . أما الافتقار الكلى إلى الخيال فانه يشارك الفلسفتين الواقعية والعقلية المفرطتين فى الصرامة وكذلك استبداد الأنا بالهو ، فى هذه الخاصية وهى أنها تسد الطريق على التجربة الفنية الحقيقية كلية وتضيع الفن طلبا للحياة ومن أجل حياة اجتماعية صالحة قويمة .

٨ ــ الصور الذهنية وغموضها :

غاية ما ترمى إليه دراسة الفن وفق منهج التحليل النفسى هو الكشف عن الدوافع الكامنة وراء المضامين الصريحة للأثر الفنى . فغالبا ما يكون للصور الذهنية وخاصة فى الشعر إلى جانب دوافعها الواضحة معنى خاف لا ندركه على نحو مباشر رغم

(١) E. Bullogh : « Psychical Distance », British Journal of Psych., V((1912).

أن هذا المعنى قد يكون بالغ التأثير منذ البداية . كما تأتى هذه الصور نتيجة لفعل إبداعى لا شعورى بصفة جزئية وتعمل عملها فى ذهن القارئ دون وعى منه إن فى قليل أو كثير . ويرجع تعقيدها إلى تلك الحقيقة عينها الماثلة فى عدم وضوح معانيها على نحو مباشر أو بدرجة كافية ، وأن إدراكها لا يتم إلا على خطوات ، وبالمصادفة ، من خلال مبادرات ومراجعات وتخمينات وتساؤلات . وقد يتخير الشاعر لفظا بعينه أو صورة بذاتها بدلا من لفظ آخر أو صورة مغايرة دون أن يدرى سببا محددا لذلك ، فقد ينتقى صورة تعبيرية ذات دلالة قد لا تكون ماثلة لعقله الواعى وإن كان لها مع ذلك أبلغ الأثر فى نجاح عمله الفنى . ويحدثنا الفنانون عن أنهم ربما راودتهم بين حين وآخر فكرة إلغاء بعض التفاصيل فى عمل أو آخر من أعمالهم لعجزهم للوهلة الأولى عن إدراك العلاقة بينها وبين بقية أجزاء العمل الفنى ، بيد أنه سرعان ما يتبين لهم بعد ذلك سلامة الأسباب التى دعت إلى الاحتفاظ بهذه التفاصيل بل وحيويتها البالغة وأنهم كانوا يلتزمون فى واقع الأمر حين ابتدعوا هذه التفاصيل بنوع من المنطق اللاشعورى . ويتضح من ذلك أن الفنان قد يضمن عمله أكثر مما تصل إليه مداركه ويستمد مادته من مصادر تدلنا نظرية التحليل النفسى فى الغالب على أقصر الطرق إليها .

ويعد زدواج المعنى من أشيع صور التعقيد وأكثرها ذيوعا فى الشعر الحديث . وإننا ننعت التعبير أو الصورة الذهنية بازدواج المعنى إذا ما أدت أكثر من معنى بوساطة عبارة واحدة ، وكذلك إذا ما اجتمع معنيان أو أكثر لعبارة واحدة ، على غير ترابط أو وفاق فى حد ذاتهما للتعبير عن تجربة معقدة ولكنها موحدة ، أو عن ذهن غنى بتمايزه إن فى قليل أو كثير وإن كان غير مختل أو متحلل . وقد ينشأ ازدواج المعنى فى ظروف متباينة شتى ولكنه يترتب بوجه خاص على منع المعنى المضمر لسبب أو لآخر من التعبير عن نفسه على نحو مباشر . أما عن جاذبيته الفنية فتكمن فى وجود عامل مجهول وغير محقق وإن كان عظيم الفعالية يأخذ عن مصدر للاثارة ليس من سبيل إلى اختراق حجبه ومن ثم يبدو زاخرا لا ينضب له معين . وتنطوى كل صورة شعرية أصيلة على عنصر من عناصر ازدواج المعنى . فالشيئان اللذان نعقد المقارنة بينهما فى تشبيه ما أو نصل بينهما فى كناية أو استعارة

إنما يشبهان بالأحرى شيئا ثالثا ولا يشبهان بعضهما البعض . أما « قاسمهما المشترك » الذى يمثل همزة الوصل الحقيقية بينهما فرغم كونه لا شعوريا يكشف غالبا فى وضوح تام عن قوة مكبوتة تعتمل فى ذهن الكاتب . وعلى ذلك فربما بدا التشبيه أو الاستعارة هذرا لا معنى له من وجهة النظر المنطقية إلا أنهما بوصفهما نصا شعريا يبدوان فى تمام الكفاية والوضوح . فلن يكون لعبارة بودلير القائلة : « أنت سماء خريف صافية Vous êtes un beau ciel d'automne» من معنى إذا لم توح لنا بصورة امرأة ممددة على الفراش فى استرخاء وشهوانية لا تقاوم — وهو مشهد قد لا يكون الشاعر قد أقر به عينه قط فى الواقع .

وليس هناك ما هو أجدى فى تفسير ازدواج المعنى فى الشعر من الأسلوب الذى يمارسه فن التحليل النفسى فى مجال تفسير الأحلام ، أى طريقة الاستدلال على المضامين الخفية من مثيلاتها الظاهرة . وليس هناك من مدرك أشد ملاءمة لطبيعة الصور الشعرية من مدرك « التكثيف » أو « زيادة التوكيد » على معنى تحليل فرويد للأحلام . ولقد سبق أن قيل إن أغلب ما يبدو غامضا غير مؤكد فى الفن إنما هو فى واقع الأمر زائد التوكيد وإن هذا الإفراط فى التوكيد كما فى تعريف نظرية التحليل النفسى يعتبر « عاملا أساسيا فى فهم الشعر »[(١)] ويبدو أن فرويد نفسه كان على وعى تام بالآثار المترتبة على هذا التوازى بين صور الحلم والصور التى تتضمنها القصيدة الشعرية فانه يصرح فى وضوح تام بأنه مثلما هو الحال مع العرض العصابى والحلم « فلا بد أن كل ابتكار شعرى أصيل صدر عن أكثر من دافع واحد كامن فى عقل الشاعر كما لا بد أن يسمح بأكثر من تفسير واحد »[(٢)] . بيد أنه ينبغى ألا يغيب عن أذهاننا أن غموض الصورة الفنية ليس مرده فحسب إلى تشتت عقل الفنان بل إنه يأتى نتيجة لمعاودة التفسير المتصلة التى يتحتم على كل جيل جديد أن يتصدى لها إذا ما أراد أن يجد لنفسه منهجا مباشرا فى دراسة الآثار التى ابتدعها أسلافه . ويستفحل عدد التفسيرات المتباينة باطراد التطور التاريخى كما أنه كلما قدم العهد بالأثر الفنى ازداد تعقيدا وغموضا كذلك فى الغالب الأعم .

---

(١) Ernst Kris : Explorations in Art (1952), p. 254.

(٢) Freud ; The Interpretation of Dreams (1933).

ومن ثم أصبح واجبا على نظرية التحليل النفسى كما سبق أن رأينا أن تقنع بتفسير ما لا يتيسر تفسيره وما لا يمكن التسليم بظاهره من عوامل التجربة الفنية وفقا لضرب من ضروب علم النفس ينحصر فى نطاق تعبير العقل الواعى فحسب. ويذهب الأمر كذلك إلى حد أن العبارات الظاهرة الواضحة فى الأثر الفنى تضيع وتهلك حال أن يقع التباعد بيننا وبين الفنان زمنيا، ولا نعود نحس أو نفكر وفقا لنظرته إلى الحياة. والواقع أننا لا نتبين على الوجه الصحيح ما قصد إلى قوله فنان يعود إلى تاريخ مضى حتى ولو اتفق أن تأتى له التعبير عن نفسه دون تحريم أو تحفظ عقلى أو جنوح إلى السرية، ومن ثم فلا يكاد يقوم أى فارق جوهرى بالنسبة لنا بين المعانى الصريحة والمضمرة، وذلك فيما يتعلق بأثر من آثار الماضى. فكل تفسير لمثل هذا الأثر يعتبر إلى حد ما تفسيرا مغلوطا. ولكننا إذا ما أسأنا فهم أثر فنى فليس مرد ذلك إلى أننا «نسقط بنية متمفصلة» على هذا الأثر حيث لم يكن الفنان ذاته متمفصلا، بل إلى أن خبراتنا المتمفصلة تختلف عن أساليبه التعبيرية المتمفصلة مثلما تختلف أفكارنا ومشاعرنا الوجدانية المتمفصلة عن صور فنه المتمفصلة. ومن الجدير بالذكر أن صفتى الغموض وعدم التمفصل بالنسبة للأثر الفنى غير متطابقتين على الإطلاق. فقد يكون منشأ الغموض هو انعدام التمفصل؛ ومع ذلك فان أعقد صور الغموض تتمخض عن العناية المفرطة بالتمفصل وليس عن عدم مبالاة به.

ولكن الغموض يعتبر فى حد ذاته ظاهرة نفسية تتحدد تاريخيا، وهو ليس بحال ظاهرة لا زمنية أو لا تاريخية. فقبل العهد السلوكى أى قبل نهاية عصر النهضة الأعلى لم يكن ازدواج المعنى قط من وسائل التمثيل الفنى ذات القيمة البالغة. بيد أنه بمقدم المارينيين Marinists والجونجوريين Gongorists وكتاب الدراما فى العصر الأليصاباتى ثم الشعراء الميتافيزيقين الذين أدمنوا جميعهم حيل الغموض والتشامخ، أصبح ذلك الميل الجديد إلى التعقيد الذى كان بعيدا عن التصور فيما سبق بدعة العصر فى ميدان الأدب، كما بدا أن التنافر هو التعبير الملائم عن الأزمة الروحية التى خيل أنها قد أخذت تقوض أركان الحضارة الغربية. ومن أعراض هذه الأزمة الواضحة أنه فى ميدان الإنتاج الفنى الخاص بهذه الفترة، كانت الصراعات الناشبة بين كل من النزعتين الحسية والروحية أى التناقضات الداعية إلى التفسيرات القائمة على

فن التحليل النفسى ، هى المنشأ الرئيسى لصور التعبير الغامضة . وكما هو الحال مع العرض العصابى أو الحلم فان ازدواج المعنى إنما هو تعبير عن توتر روحى يخوضه المرء ويبقى فيه ، لا هازلا ، بل لأنه لا يقبل بأى من الميول المتصارعة المتضمنة فى التجربة الغامضة . وقد سبق أن قيل أن شكسبير مثلا ، كان يرفض فى الغالب أن يختار بين معنيين مختلفين لصورة واحدة وينادى بأن ازدواج المعنى هو أصدق وألزم تعبير عن حالته النفسية [١] .

وثمة منهج يتميز بالجدة وبملاءمته كذلك دون شك لدراسة ظاهرة النزعة السلوكية على نحو لم يتوافر لأى منهج تفسيرى سابق ، كما لم يكن ليتيسر بغير الدرس الذى لقننا إياه فن التحليل النفسى ، فقد أثبت بالدليل القاطع أن الفن لا يعد فحسب صورة للكشف والافتضاح بل إنه صورة للإخفاء والتمويه ، وأن الآثار الفنية لا تبتكر لتكون صورا للرؤيا الذاتية والاتصال فحسب ، بل لتتخذ وسائط للإخفاء والخداع الذاتى والإيهام أو التصريح بأنصاف الحقائق على أحسن الفروض . ولقد علق فرويد ذات مرة على أعمال جوتة بقوله إنه اتخذها جميعا « وسيلة للتخفى الذاتى » ، ولا شك فى أنه أراد بهذه الملاحظة أن يوضح ما قاله هذا الشاعر من أن آثاره تمثل « شذرات اعتراف عظيم » . وإن تصريح فرويد هذا ليصدق على التعبير الفنى بعامة حتى لو ذهبنا إلى القول بأن وجه الخلاف الأساسى بين الصور من جانب والرموز التى تظهر فى الأحلام والأعراض العصابية أو الأداء الخاطىء من جانب آخر هو أن الفنان يسعى فى المقام الأول إلى التعبير والتفسير على حين أن العصابى والحالم « وشارد الذهن » يسعى إلى رويغة يلوذ بها أو قناع يتستر وراءه .

ولم تعلمنا نظرية التحليل النفسى فحسب كيف ندرك على وجه أفضل أنه ليس للغموض والإبهام قيمة فنية تختص بهما ، بل لقد دلتنا كذلك على جانب من الأسباب التى تدعو على حد تعبير كولبردج « إلى أن يكون الشعر أعذب وأمتع حين لا يكون فهمنا له إلا على نحو إجمالى غير تام » . والشعر الحديث إنما هو تعبير عن الذهن فى حالة نشاطه وحركته وتمثيل لطبيعته الدينامية وصراعاته ومثابرته على الكفاح : فازدواج المعنى والغموض والتعقيد وأساليب التعبير الإضمارى ونبذ السهل المحبب

---

(١) William Empson ; Seven Types of Ambiguity (1947).

ليست جميعها سوى وسائل للحفاظ على دينامية الحياة العقلية وتحاشى الإفراط فى تبسيطها حتى تبدو وكأنها ستاتيكية الطابع . ثم إن الدينامية العقلية إنما هى ظاهرة تاريخية مثلما تعتبر صور التعبير الفنى كافة فى الواقع ، سواء ما كان غامضا منها أو غير غامض، تاريخية أساسا . ولا يقوم ثمة دليل على الإطلاق على الدعوى القائلة بأن الرموز تعد بالنظر إلى غموضها من الآثار المتخلفة عن أسلوب بائد فى التفكير أو أنها تنتسب إلى الملكية الروحية العامة لدى البشر . ونظرية التحليل النفسى فى افتراضها الوجود الكلى للصور الرمزية إنما تقصر انتباهها على بضعة أمثلة أولية وتغض الطرف عن الحقيقة الماثلة فى أن ثمة رموزا جديدة تتوالد بغير انقطاع ، وأنه حتى وإن أمكن وصف الرموز العصابية – مع شىء من التحفظ أيضا – بأنها راكدة أو جانحة إلى التحفظ فان الرموز الفنية على خلاف ذلك إنما هى فى حالة تدفق وتمايز دائمين . وعلى أية حال فاننا لواهمون فى ادعائنا بأنه ما دام الفن والعصاب يبطنان عند التعبير عن نفسيهما بقدر ما يظهران فان رموز الفنان تنتسب إلى تلك الفئة ذاتها التى تنتسب إليها رموز العصابى . فهذه الأخيرة إنما هى دائما أبدا أعراض عصابية بمعنى أنها صيغ صارمة ذات وظيفة محددة معينة على وجه قاطع بات ، فى حياة المريض العقلية على حين أن الرموز التى يستخدمها الفنان تكشف عن مرونة غاية فى المرونة وقابلية التغير .

٩ – نظرية التحليل النفسى وتاريخ الفن :

منهج التحليل النفسى فى نقد الفن أو ترجمة حياة الفنانين لا يحتاج إلى تبرير، بيد أنه يبقى أمامنا سؤال من نوع آخر يتحتم الإجابة عنه . هل هناك أى وجه للإفادة من نظرية التحليل النفسى فى تاريخ الفن ؟ فالطراز الفنى لا يمثل مدركا نفسانيا كما أن تطور الطرز الفنية ليس بالعملية التى تقبل التفسير وفقا للأسس السيكلوجية . فان التشابه فى الوسائل والغايات بين الآثار والتيارات التى ترتبط طرازيا بعضها ببعض ، يخرج عن مجال اختيار الشخص . وعلى الرغم من أن الطراز الفنى لا يزيد على كونه مجرد نتيجة لمحاولات معينة لحل مشاكل شخصية ، فانه يمثل اتجاها فائقا للطبيعة الشخصية يتحتم على الشخص الفرد أن يتكيف معه . وهذا الشخص ، بوصفه أداة للتطور الطرازى، لا يتمتع قط بالاستقلال التام أو التحرر من كل قيد ، حتى

ولو كان مقدرا له أن يغير من وجهة ميل فنى معين . ولن يكون بالوسع إدراك المعنى الحقيقى للفن الرومانسكى أو القوطى أو فن عصر النهضة أو الباروك إذا ما حاولنا فهم هذه الاتجاهات على أنها مجرد تعبيرات عن مواقف سيكولوجية أو أن نزعم فحسب أننا إنما نستنبطها من الأهداف الفنية الخاصة بالفنانين الأفراد . ولن يتطابق قط تعريف أى طراز مع الحالة الذهنية لشخص بعينه بالغة ما بلغت قدرته على الإفصاح والخلق . وإذا لم يكن الطراز الفنى يزيد على كونه تعبيرا عن لوازم شخصية ما ، فانه يكاد يكون من المتعذر تبرير الحقيقة الماثلة فى أن هذا الطراز الذى يسود فى وقت معين عمل هائل من الأشخاص ممن يختلفون سيكلوجيا عن بعضهم البعض .

ومع ذلك فنى الإمكان أن نتصور قيام علم نفس يختص بالطراز ، ذلك أنه على الرغم من أن الاتجاه الذى تأخذه التطورات الفنية يعد أساسا ظاهرة مجاوزة للطبيعة الشخصية ، فان المخطط الذى يسير الطراز بموجبه فى اتجاهه الخاص ، دون موافقة بل وعن غير وعى من جانب الداعين إليه فى الغالب ليستخدم الأفراد فى صورة أدوات له . ولا يمكن تصور طراز بعينه أو التعبير عنه بأعمال فنية إلا بوساطة عمليات نفسية . فالطراز يزيد على مجرد كونه بنية صورية ، إذ إن له معنى يتصل بعلم الطباع . فان كلا من المذهب الصورى والطبيعى والتأثيرى والتعبيرى إنما تكشف بغض النظر عن مضامينها التاريخية التقنية أو الصورية عن أساليب مختلفة فى معالجة الحقائق واتجاهات متباينة تجاه وقائع الحياة ، فهى أعراض لرغائب أو كراهيات شخصية . وتفضى مثل هذه الدوافع فى الغالب إلى أخطر النتائج بالنسبة لمؤسسى حركة طرازية جديدة . ولكنها ربما فقدت لدى المشايعين لهذه الحركات ذاتها فى زمن لاحق كثيرا من أهميتها . ولكنه مهما كان نصيب الدوافع الشخصية التى تحدو بالفنان إلى الانضمام إلى هذه الحركة الطرازية أو تلك من القوة أو الضعف ، ومهما اتفق أو اختلف موقفه الشخصى عن الطابع الطرازى لعمله الفنى ، فان كل مشكلة تتبدى له فى صورة معضلة سيكلوجية ، كما يخيل له أن كل حل قد جاء نتيجة لاختيار شخصى . فليس من مدفع ينطلق دون أن يضغط إنسان زناده .

وعلى ذلك فكيفما كانت الصورة التى سيظهر عليها اتجاه الفنان الفرد فى النهاية ، فان عليه أن يحزم أمره ويخوض معركة الخصومة التى تفترضها إمكانيات الطراز المعينة دون ما سند أونصير . وإن ما جاء على لسان أندريه جيد من «أن الصراع بين المذهبين الكلاسى والرومانسى ليحتدم كذلك داخل كل عقل » يصدق على أى تغيير جذرى يطرأ على الطراز . ويمثل هذا الصراع فى كل حالة عملية تخضع لقواعد علم النفس. وبتعبير آخر فان ماهية الطراز الفائقة للطبيعة الشخصية لا تصدر عن قوة متعالية فائقة للطبيعة ؛ فان الفاعل الوحيد فى الشئون الإنسانية هو الإنسان والوكالة السيكلوجية الوحيدة هى الفرد . ومع ذلك فان الفرد ، تلبية لنداء غرائزه وعواطفه واهتماماته الخاصة يبتكر بعض الأفكار والقيم التى تتجاوز حدود قدراته والتى لا تلبث أن تسود عليه على نحو ما . وإذا ماكان لنا أن نترجم « دهاء العقل » عند هيجل أن الحيلة التى تتحقق بها القيم الروحية الفائقة للطبيعة الشخصية بوساطة اتجاهات وقدرات شخصية ، إلى مصطلحات سيكلوجية ، فسنجد أنفسنا حيال آلية تشبه النشاط الذى يمارسه اللا شعورعند فرويد . وفى كلتا الحالتين يجد الشخص نفسه مسوقا فى تفكيره وعمله بدوافع مجهولة لديه بل بعيدة فى الغالب عن تصوره ومسوقا كذلك إلى خدمة أغراض تتجاوز حدود عقله الواعى . بيد أنه لا يجدر بنا ، بطبيعة الحال ، أن نحمل هذا التشبيه مالا يطيق ، ولكن لنا أن نأمل فى أن تتيح لنا دراسة اللا شعور معالجة صور من ذلك النشاط الذى عزاه هيجل إلى « دهاء العقل » ولكن بطريقة أطوع للتحقيق والإثبات العلميين .

وقد ميز نقاد الفن منذ بواكير التفكير الجدلى فى العلوم التاريخية بين نمطين أساسين للمعالجة الفنية وحاولوا تطبيق هذين النمطين البديلين على الاتجاهات الصورية أو الأسلوبية كافة . والتميز بين المذهب الكلاسى والرومانسى وبين المثالية والواقعية وبين المنهجين الذاتى والموضوعى يرجع إلى أقدم صيغ هذه المشكلة . فقد تحدث شيلر عن الحالة الذهنية الساذجة أو العاطفية naive Sentimental كما تحدث نيتشه عن الفن الأبولونى Apollonian والديونيسى Dionysian كما قال فولنجر بالتجريد Abstraction والتقمص الوجدانى Empathy كما اعتدنا نحن التحدث عن التنميط الطرازى والمذهب الطبيعى أو الهندسى أو

التعبيرى وعن البنايات المعمارية وغير المعمارية . ومع ذلك فان كل هذه المدركات تدور حول نوع واحد من الخصومة . فان هذين البديلين ذاتهما المتمثلين فى الاستسلام للواقع أو مقابلته بالعنف ، والاندماج فى العالم أو الانسحاب منه والحفاظ عليه أو تدميره ، إنما يعاودان الظهور دوما فى ذلك التحول المتصل بين الميول الطبيعية والصورية . ويوحى لنا تواتر هذا النسق بصفة دائمة بأنه قد يكون لتبادليات العملية العقلية التى اكتشفتها نظرية التحليل النفسى ، بعض الأثر على تغيرات الطراز . والعلاقة واضحة بين الاتجاهات الصورية أو الكلاسية والاتجاهات التنظيمية والتحكمية من جانب وبين المساعى الطبيعية أو التشبيهية أو الرامية إلى صون الحياة أو تمجيدها . وإن المذهبين الطبيعى أو التقليدى وبالتالى المذهبين التأثرى والتجريدى مرتبطان ببعضهما البعض ارتباط الليبيدو بالعدوان ، والانبساط بالانطواء والمازوكية بالسادية . وفى ظل الصورتين المتبادلتين أبدا للمنهج الطرازى تقبل الحقيقة الواقعية أو ترفض ، وتحاكى أو تشوه وتعانى كمبدأ واعد أو منذر ، وقد يستسلم الأنا للعالم أو يفرض عليه قواعد نظام أعلى وسمات وجود مثالى .

وكيفما كان الحال ، فان المشكلة الحقيقية تكمن فى ماهية تلك الطرق التى تجعل لاتجاه أو آخر من هذه الاتجاهات الغلبة والسيادة على الرغم من اختلاف الشخصيات الممثلة له من الناحية النفسية . وإذا ما أراد المرء أن يعلل سيادة اتجاه طرازى معين على امتداد جيل أو حقبة تاريخية كاملة ، فان عليه أن يفترض أن ثمة مواقف اجتماعية تاريخية معينة تشجع استجابات نفسية بذاتها ، أو بتعبير آخر ، يختلف باختلاف العصور حظ المنهج النفسانى المعين فى دراسة الواقع من النجاح والقبول العام .

وقد يتحقق لنظرية التحليل النفسى النجاح فى تفسير الأثر الفنى باعتباره وثيقة شخصية ، بل قد تفلح فى شرح طراز فنى بوصفه انعكاسا لسيادة استعداد نفسى خاص فى غضون جيل أو جيلين ، ولكن ليس من سبيل أمامها لإدراك معالم الطراز الصورية الأساسية ومن ثم فانها تسعى إلى اكتشاف الطابع الطرازى ، بالاستعانة ببعض الملحقات أى التفاصيل المضمرة الغامضة وإن كانت كاشفة ، دون المقومات الأساسية . كما أنها لما كانت تمثل نوعا من علم النفس الكاشف عن الخبئ فانها تتابع المفاتيح المختلفة دون صور التعبير الصريحة المباشرة كما تنتظر من الفنان أن يبوح

بمكنون نفسه على الصورة ذاتها (أو تكاد) التى تتفق للعصابى ؛ على أنها تغفل وجه الخلاف الجوهرى فى ذلك وهو أن المعنى الذى يؤديه الطراز ليس لغزا بل دليلا ومرشدا . ووفقا لتلك الروح البوليسية التى شاعت فى أبحاث فرويد فقد كان تأثره عميقا بمنهج موريللى Morelli فى التأريخ للفن بوصفه محاولة للتعرف على هوية الاتجاهات الطرازية بالاستعانة أولا وقبل كل شيء بسمات الأثر الفنى التى لا صلة لها إلا فى القليل بأساليب التعبير الشعورية العمدية لدى الفنان . بمعنى أن طريقة الرسام فى رسم أذن أو فى تصوير إصبع أو الطابع الظاهر على خط يده والذى قد لا يكون على وعى به إنما هى ، فى زعم موريللى ، أعظم دلالة من المعالم التى أراد الفنان أن يفصح بها عن نفسه على أوضح صورة . وقد صرح فرويد فى رضى قائلا : « يبدو لى أن هذا المنهج فى البحث وثيق الصلة بفن التحليل النفسى . فمن عادته أيضا التكهن بأمور سرية خافية استنادا إلى تفاصيل غير مدروسة أو ملحوظة أى إلى نفاية ملاحظاتنا »[١] .

١٠ — دور الفن فى التخريب والاصلاح :

وقد تحددت الخصومة بين الطرز الفنية على نحو أشد صرامة بل أدى إلى الانحراف بها عن معناها الأصلى على يد جماعة من المحللين النفسانيين البريطانيين الذين عرفوا نبذ الحقيقة الواقعية أو الخضوع لها بالميول التخريبية أو الميول الإصلاحية . ولا يسع المرء حين يحاول ترجمة التعارض القائم بين الاتجاهات الطرازية الصورية وغير الصورية إلى مصطلحات فن التحليل النفسى إلا أن يطابق مدفوعا باحساس يرقى إلى الغريزة والفطرة بين المنهج الطبيعى التحررى صوريا وبين الحوافز الليبيدية ، كما يطابق بين الميل الكلاسى الأكثر تزمتا والحوافز العدوانية . وعلى أية حال فان الفنون كافة ، سواء الكلاسية أو غير الكلاسية ، ترتبط وفقا لنظرية التخريب والإصلاح ، على نحو ما ، بالدوافع العدوانية أو السادية ، ووجه الخلاف الوحيد هو أن التوافق والوحدة يتحققان فى الأولى باستصلاح الحياة والحقيقة الواقعة على حين أنهما فى الثانية يبقيان على حالهما من التشوه والاختلال . وبعبارة

(١) Freud ; « The Moses of Michelangelo », in Collected Papers, IV, 271.

أخرى فان دعاة هذه النظرية تتبدى لناظريهم آثار الخراب والدمار فى كل ناحية من نواحى الفن ويذهبون إلى الزعم بأنهم لا يجدون ثمة سلاما ونظاما فى نهاية الأمر إلا فى تلك الصور التى يقف فيها المرء فى المقام الأول على تعبير عن ميل إلى التنظيم والتسلط ورسم جدود للحياة .

ويعتبر كل أثر فني ، إن فى قليل أو كثير ، نقدا للحياة ومحاولة لإنقاذها من تهوش تكوينها وإمدادها بقسط أكبر من التناسق والوضوح إن لم يكن من الكمال . فلن يكون ثمة حافز على الخلق الفنى إطلاقا ، دون الشعور بأن العالم — على حد تعبير فان جوخ — يبدو أشبه « بمخطط أولى لم يكتمل بعد » بيد أنه ما من أثر فني يتخذ سبيل السلبية المطلقة فى علاقته بالحقيقة الواقعية . إذ تقترن أعنف مشاعر النفور من العالم لدى الفنان بالاستهانة بكل ما هو واقعى متردد الأنفاس نابض بالحياة ، بل إن الفن يأتى على معنى من المعانى نتيجة لهذا التناقض الوجدانى . كما لا يعتبر الأثر الفنى قط تعبيرا عن حالة تأملية مجردة بل إنه على الدوام رد على تحد ما . وسواء سلم المرء أو لم يسلم بالرأى القائل بأن الفنون كافة قوامها العدوان على وحدة العالم ثم محاولة إنقاذه من الدمار بالتالى ، وأن حاجتنا إلى الجمال مردها الألم الذى تسببه حوافزنا الهدامة ، فما من شك فى أن الفن يمثل أولا وقبل كل شىء وسيلة للتغلب على الفوضى وللسيطرة على ما ينبو عن التصور والقياس وما يشذ عن الروح الإنسانية فى العالم . وإذا ما كان ثمة تعليل سيكلوجى صادق صدقا عاما للحافز على خلق الأعمال الفنية ، فلا يمكن أن يستند إلى شىء غير هذه المحاولة لاستعادة المناطق المفقودة أو المطموسة من الحياة الشعورية وإذا كان ثمة تقدم فى مضمار الفن ، فقوامه الزحف الحثيث فى معركة الانتصار على الفوضى واستخلاص المزيد من الأرض من براثنها .

ويعتبر الفن وسيلة لتملك الأشياء قسرا وعنفا أو بدافع من العناية أو الرغبة فى صيانتها . وتعد صور الكهوف التى ترجع إلى العصر الحجرى القديم مثلا مشهودا على ذلك ، فهم يصورون طلبا للقتل والتملك . وكما سبق أن قيل(١) فان رسوم الأطفال لا تختلف بحال عن رسوم الصيادين فى العصر الحجرى القديم فى كونها

(١) John Rickman ; « On the Nature of Ugliness », International Journal of Psychoanalysis, XXI-3 (1940).

وسيلة ألصق بالسحر منها بالتصوير المنزه عن الغرض . فالرسم لا يعنى بالنسبة للطفل إلا وسيلة لتحقيق الغلبة على الشخوص الممثلة وسبيلا لفعل الخير أو الشر . أما إدراكنا من ناحية أن الفن متنفس للدوافع العدوانية وتعبير عن روح العداء النرجسية للعالم وحافز على الإفساد والتخريب ، وإدراكنا من ناحية أخرى بأنه دواء لطبيعة الحياة المخرقة المبتورة واحتجاج على ظلمتها وكآبتها وافتقارها إلى كل معنى وهدف ، فيعود الفضل الأكبر فيهما إلى تلك النظرية التى نبهت الأذهان على الرغم من تجاوزها فى ذلك حدود المعقول إلى عنصر التخريب فى الإبداع الفنى .

وغالبا ما يجد المرء أن المدرك الرومانسى القائل بأن الفن هو اللغة الأصيلة للبشر يقترن بمدرك آخر لا يقل رومانسية عن سلفه ، يرى فى الفن تعبيرا عن مطلق الحب والإخلاص ويعتبر الفنان خادما مخلصاً متفانياً لمبدأ الحياة والطبيعة أو خلا كريماً شهما لإخوانه فى الإنسانية . وقد استنكرت نظرية التحليل النفسى هذين الرأيين واعتبرتهما من قبيل الأوهام الخرقاء الباطلة . فكما أن الفن ليس به من شىء يمكن وصفه بأنه طبيعى أو ساذج ، فلا ينطوى صدر الفنان على شىء من الوداعة أو السخاء . فليس الفن فى الغالب إلا وسيلة للانتقام أو التعويض عن جرم لحق بالفنان . وإذا انطوت نفسه على شىء من التعاطف أو الورع ، فمرد ذلك أساساً إلى قلقه وإحساسه بالذنب لتخريب عالم يتخيله فى صورة أم ويزوده بصور الأمومة . وإن القول بوحدة الأم والطبيعة قديم قدم الحياة الإنسانية كما أن تفسيره واضح جلى . وعلى كل فالقول بتعبير الفن عن إحساس بالذنب إنما هو اكتشاف يعزى إلى نظرية التحليل النفسى ، كما أن القول بأن علاقة الفنان بالطبيعة تنطوى على عنصر ذنب تجاه الأم يعد من الإسهامات الجليلة التى قدمتها نظرية « التخريب والإصلاح » .

ويلمع جون ريكمان فى أسلوب وضاء كاشف إلى العلاقة بين استجابات الناس للآثار الفنية المشوهة مثل النصب القديمة وبين دوافعهم التخريبية أو توجسهم من أنهم كانوا سببا فى التخريب [1] . ومع ذلك ففى هذا الرأى إغفال واضح لوجه النظر التاريخية شأنه فى ذلك شأن ما يكتب حول نظرية التحليل النفسى بوجه عام ، ولو كان الأمر على خلاف ذلك لما عجز هذا الكاتب عن أن يتبين أن تذوق حطام

(١) المرجع السابق الصفحات من ٤ — ٥

الآثار الفنية أو النفور منها يمثلان أولا وقبل كل شيء ظاهرة تاريخية تختلف باختلاف البيئة الثقافية وأن ذلك الابتهاج بالآثار وجذوع التماثيل والمخططات الأولية الناقصة ، الذى ساد النصف الثانى من القرن الثامن عشر والفترة اللاحقة يعتبر عرضا من أعراض الروح الرومانسية التى باتت تستأثر فى الوقت الحاضر بالعالم الغربى . وفى محيط هذه الحالة المزاجية وحدها تظهر الفعالية والإبداعية الفنية لتلك الآليات النفسية التى يشير إليها فن التحليل النفسى والتى تتمثل فى الإحباط والقصاص التعويضى والإحساس بالذنب والحرص على الإصلاح ، كما لم يظهر إلا منذ ذلك التاريخ فحسب الشعور بأن جذع التمثال أكثر إيحاء وتعبيرا من الأثر الفنى غير المشوه .

ومنذ أن ظهرت الرومانسية أصبح الفن انتجاعا لوطن يظن الفنان أنه كان مالكا إياه زمن طفولته ، كما يتراءى لناظريه فى صورة فردوس فقده نتيجة لخطئه . ويصبح إحساسه بالذنب بوصفه صراعا بين دوافعه الليبيدية والتخريبية [1] من أعظم القوى المحركة الكامنة وراء عمله . ولم يعد الفن منذ ذلك التاريخ تعبيرا عن الذنب فحسب بل أصبح وسيلة أيضا للتخفيف من مشاعر الذنب والقلق ؛ فقد اتخذ لنفسه وظيفة الاعتراف للتنفيس والإفشاء ثمنا للغفران ، والتسمية كعمل من أعمال السحر . وقدرة الفن على إزالة القلق فكرة قديمة للغاية ؛ كما أن أشيع صياغة لها هى نظرية التنفيس التى قال بها أرسطو . غير أنه بظهور الرومانسية أصبح الفن علاوة على ذلك أداة لعقاب النفس . وينقل لنا صمويل بامر Samuel Palmer حوارا دار بينه وبين وليم بليك William Blake الذى كان منكبا فى تلك الفترة بالذات على وضع مصورات للكوميديا الإلهية لمؤلفها دانتى ، فقد أخبره بليك بأنه شرع فيها وهو خائف مرتجف . فرد عليه بامر قائلا « أجل لقد نلت ما يكفينى من الخوف والارتجاف » . فبادره بليك بقوله هذا دليل كفاءة » [2].إن الخوف والارتجاف لم يكونا ليداخلا إنسانا حين يعرض لإنتاج أثر فنى ، فى أى زمن مضى ،

---

(١) Freud : Civilization and Its Discontents (1930).

(٢) A. Gilchrist : Life of William Blake (1942) p. 390.

لقد كانت المسألة كما صرح وليم موريس William Morris مسألة مهارة حرفية ، بل إن إبسن كان أكثر إفصاحا ووضوحا فى هذا الصدد من أى فنان أو شاعر سبقه إذ قال :

الحياة معناها الكفاح ضـد قوى الظـلام ،
وأشـباح تضـمهـا صـدورنا
أما الكتابة فمعناها الجلوس فى منصة القاضى ،
للحكم على الأنـا الماثلة فى قفص الاتهـام [1]

ومنذ ظهور الحركة الرومانسية أصبح الخلق الفنى نوعا من الإصلاح واستردادا لما يحس الفنان بأنه قد أضاعه من تراثه الروحى وما يبدو له مطمورا تحت حطام الماضى . وإن المغزى الحقيقى لفن بروست كما يبدو من وجهة النظر التاريخية يكمن فى الحقيقة الماثلة فى أن هذا الانتشال للماضى هو عين موضوع عمله الذى من شأنه أن يشكل – نتيجة لهذه الحقيقة إلى حدما – مصدرا لا ينضب للمواد المؤيدة لمدرك نظرية التحليل النفسى فى الفن . ويعد فن بروست أولا وقبل كل شىء مثلا تقليديا على ما ندركه – وفقا لنظرية التحليل النفسى – من القول بفقدان الحقيقة وطريق العودة إليها . فالإبداع الفنى فى نظر بروست كان يعنى أساسا السعى فى سبيل استرداد الزمن الضائع واستعادة ذلك الماضى الذى يكشف عن الحقيقة الواقعية على نحو أشد صدقا ووضوحا مما يتأتى للحاضر. وإن سعى الفنان فى سبيل إستعادة الماضى إنما هو فى الواقع سعى فى سبيل الحقيقة . فالحاضر يمثل على الدوام « وقتا ضائعا » ثم ضياعا لذواتنا ومن ينتسبون إلينا . أما الفن فهو إعادة خلق ، وإعادة الخلق الممكنة الوحيدة على المعنى الذى قصده بروست لعالم آخذ فى الانحلال من حولنا وداخل ذواتنا . فلا بد للمرء ، فى واقع الأمر ، أن يكون قد فقد العالم حتى يمكنه أن يستحوذ عليه ، ذلك أنه ليس أمام الفنان من سبيل إلى الحقيقة الخارجية غير هذه السبيل غير المباشرة. وإن مدرك بروست حول الوجود يعد خلاصة الفلسفة الانطوائية ومحور روايته

---

(١) الترجمة الإنجليزية بقلم : Helen Burlin

هو تاريخ حرفة هى حرفة الفنان ، ذلك أن اكتشاف طريق إلى الماضى ومن ثم إلى المعنى الحقيقى للوجود معناه القيام بوظيفة الفنان .

وقد استعاد بروست عالمه المائت أو الضائع من اللاشعور مستعينا بمنهج شبيه بذلك الذى يتبعه فن التحليل النفسى أى بالبحث والتنقيب على أبعاد عميقة فى أرض الذاكرة الصلدة ومن رأيه أن الإبداع الفنى أشبه بمحاولة يائسة لانتزاع رد من الشفق : Faire sortir une réponse de la pénombre على نحو ما تبدو عليه محاولة التنقيب عن الدوافع اللاشعورية للمرض بالنسبة للمحلل والمريض . كما تصور أن كبت الحقائق الواقعية الجوهرية فى اللا شعور – إذا جاز لنا أن نستبق إلى مصطلح غريب عنه – قد نشأ عن ذلك الخطأ الكبير ، أو المأثم القاتل الذى دعاه بروست « بهدأة القلب » .

وقد توصل بروست إلى هذا الاكتشاف العظيم وهو أن حياة الفرد الحقيقية ووجوده الأصيل ينبغى استردادهما من اللا شعور وأن الشعور يعكس هذه الحياة وهذا الوجود فى صورة مهوشة خادعة أو صورة « مسوغة عقليا » كما يطلق عليها فن التحليل النفسى ، وإن السبيل الوحيد لإدراك الدوافع الحقيقية لاستجاباتنا وعاداتنا إنما هو الشك فى شواهد العقل الواعى . ولقد اكتشف بروست كل ذلك دون الاستعانة بتعاليم فرويد ، ولو أنه لا يمكن القول بحال بأنه لم يستعن بتراث الفكر الرومانسى . بيد أننا ما كنا لنقدر المغزى الكامل لفلسفة بروست ما لم نكن قد تدربنا على فن التحليل النفسى ، ودون أن نعلم وننظر بالمنظار الصحيح إلى الحقيقة الماثلة فى أن سبيل الفنان إلى عمله يمر خلال فقدانه للواقع وأن عمله يسفر عن عودته إلى الواقع . وعلى ذلك فليس بذى خطر كبير أن تحظى قضايا فن التحليل النفسى المنصبة على الفن مباشرة بمطلق القبول أو لا تحظى به ، بل إن الجواب بالنفى البات عن هذا السؤال لن يغير بحال من الحقيقة الماثلة فى أننا ندين بأعظم الفضل لفرويد فى فهم الفن على نحو أفضل وبخاصة الفن الحديث والفن الرومانسى وفن ما بعد الرومانسية .

وأعمال بروست برمتها تعرب عن إحساسه بالذنب والقلق . فهو يحس بالذنب من جراء المخاوف التسلطية المتعلقة بأمه ثم عقدة أوديب وجنسيته المثلية وعجزه

عن القيام بعمل منظم (طالما بقى والده على قيد الحياة على أقل تقدير) ثم انطوائيته ولامبالاته الأساسية بالعالم وافتقاره إلى عاطفة الحب (إذ كان يعلم أن ما يداخله من أسى لمصاب غيره ليس بالأسى الحقيقى une veritable chagrin على حد تعبيره) فضلا عن أسلوبه فى تحطيم ما يعشق والعالم الذى يحيط به وحياته الخاصة ثم نفسه. أما عن هدفه وعمله كفنان فليسا سوى محاولة للتخلص من إحساسه بالذنب وضمان البقاء روحيا على قيد الحياة والحيلولة دون إصابة وجوده الخلق بانحلال تام. ولقد كان بروست يدرك تمام الإدراك هذه المخاطر والضيقات ومحاولات صون الذات بيد أنه كان يكمن وراء أنواع الحصر التى كان على وعى بها ثمة إحساس بالذنب لم يكن فى مقدوره أن يدركه. فالى تاريخ وفاة جده واختفاء «البرتين» لم يشعر بأية بادرة على لا مبالاته «الاحترافية» حيال كل ما قد يصيب غيره من الناس، وعلى عدم اهتمامه الجدى بشىء سوى تفحص (قلبه) ووصف مشاعره الخاصة وكشفها وتجريبه الطائش لأحرج وأخطر مواقف الحياة ومعالجته للحياة كما لو كانت بمثابة معمل أو ساحة للتدريب على الألعاب البهلوانية الروحية وبالاختصار نظره إلى الحياة كما لو كانت مجرد مادة خام لعمله. بيد أن ذلك الشعور بالذنب الذى كان عاجزا فيما يبدو عجزا تاما عن إدراكه إنما هو ضمير الفنان الخرب الذى يسول له أولا وقبل كل شىء حياة بطالة وكسل ويزين له أن يتذوق عمله ويستمتع به بينما يكد الآخرون ويكدحون وأن يتمتع بامتياز استيطان وطن آخر وسط أناس ليس فى حياتهم غير الأعباء والمسئوليات، أو أن يحيا رغم كل ما يصادفه من إحباط وشقاء حياة لذة واستمتاع، أى أن يكون على الجملة كائنا غير اجتماعى. وإننا لنقف على ذلك كله من أنواع الحصر المحققة وغير المحققة، والإحساس اللاشعورى فضلا عن الشعورى بالذنب، ليس فى حياة بروست الخاصة وحدها بل فى تلك الرواية التى تفضح مؤلفها الحذر الهيوب دون ما رحمة أو هوادة. وإن ذلك كله ليجعل من واحد من أروع الأعمال التى خطها إنسان ظاهرة عقلية باردة قاسية تتألم وتؤلم. ولم يكن أمام المؤلف من مفر إلا أن يكتب بدلا من دفاع مجيد عن الفن إدانة دامغة للفنان. كما أنه قد سطر عن غير وعى منه، دفاعا باهرا عن نظرية التحليل النفسى. وعلى الرغم من أنه كان من أساطين علم النفس وأخصائية، فانه لم يملك إلا أن يقع فريسة لخداع لا شعوره.

الفصل الرابع

المقتضيات الفلسفية لتاريخ الفن

تاريخ الفن بلا أسماء



الفصل الرابع

المقتضيات الفلسفية لتاريخ الفن

تاريخ الفن بلا أسماء

١ ـ فولفلين والمذهب التاريخي:

منذ ظهور الرومانسية ، فى الغرب ، ظلت فكرة بقاء اسم الشخص مجهولا موضع جاذبية وسحر . وإن هذه لسمة عصر فردى النزعة . فلم يكن هناك ما يستحب بوجه خاص فى إغفال الاسم ، حتى حلول العصور الوسطى ، وربما احتمل الشخص هذا الوضع ، ولكنه لم يكن متحمسا له ، فقد كان الشخص راغبا فى الشهرة ـ فذلك امتياز مرتجى منشود ـ بيد أنه امتياز كان يخص به رجال الكنيسة بوجه عام زملاءهم من رجال الدين ، ولا سيما فيما يتعلق بالأعمال الفنية [١] . فان الرغبة فى إخفاء الاسم إنما هى آلية من آليات الدفاع التى يطلبها الشخص الذى ليس له من جذور اجتماعية والذى تترك له حرية اتخاذ الوسائل التى يريدها والذى يبغى نبذ المسئولية المرتبطة بحريته أو أن يضع المعايير الخاصة به . بيد أنه ليس لهذه الرغبة فى إخفاء الاسم من موضع فى مجتمع يتمتع بتقاليد ثقافية راسخة ومواضعات محددة . أى يتمتع بمعايير موضوعية لا شخصية .

وإننا لنقف للمرة الأولى فى عصر الرومانسية على اتجاه ينم عن تناقض ذاتى وتناقض وجدانى تجاه الفردية . كما لم يحدث فى أى جيل سابق أن أصر الفنان كل هذا الإصرار على أن يكون إنتاجه شخصيا مميزا معدوم النظير ، بيد أنه لم يحدث من قبل

(١) راجع Arnold Hauser : The Social History of Art (1951), pp. 179 ff.

أن فقد الثقة بنفسه على هذا النحو بوصفه شخصا متحررا ومالكا لمصيره . ومثل هذا الاتجاه المتناقض يبدو على أوضح صورة له فى المذهب التاريخى ، أى ذلك المذهب الذى يميط اللثام كما يؤكد الطابع الأحدى غير القابل للتكرار للأحداث التاريخية كافة ، على حين أنه يؤكد فى الوقت ذاته أن كل ما هو تاريخى إنما هو مظهر لمبدأ لا زمنى فائق على الطبيعة البشرية . ووفقا لهذه النظرة فان الأشخاص الذين شيدوا هذا العالم الزمنى ليسوا إلا خداما « لمهندس عالمى » يتمتع بقدر من « الدهاء » يتيح له أن يلعب بحوافزهم واهتماماتهم ويولد لديهم إحساسا بالحرية والقدرة الإبداعية على حين أنهم لا يؤدون طوال هذا الوقت غير أحقر الأعمال وأدناها من أجله .

وما المذهب التاريخى فى واقع الأمر إلا فلسفة ثورة مضادة ترغب فى أن تُحَمل الإباحة التى نالها الشخص المتحرر مسئولية النتائج التى ترتبت على ثورة سنة ١٦٨٨ دون التخلى عن المذهب الفردى ذاته على اعتبار أنه الإنجاز الخالد الوحيد الذى حققه عصر الاستنارة والثورة . ويتبع المذهب التاريخى ذلك الأسلوب الشديد الإبهام والذى يقضى بارجاع كل واقعة تاريخية إلى أصل معين فائق للطبيعة الفردية كأن يكون مثاليا أو إلهيا أو بدائيا يعود إلى عصور ما قبل التاريخ ، ولكنه يقرن ذلك بمعالجة فردية النزعة لا تؤكد فحسب تفرد البنايات التاريخية بل عدم قابلية المقارنة المطلقة بين بعضها البعض ، وينتهى من ذلك إلى القول بأنه لا يحق قياس أى إنجاز تاريخى ، ومن ثم أى طراز فنى ، إلا وفقا لمعاييره الخاصة المقررة .

ولقد كان المذهب التاريخى خلال القرن التاسع عشر محدودا بقطبى هذا الاتجاه الذى وصل التعبير عنه إلى أقصى حدود التطرف لدى مؤرخى الفن البارزين الذين ظهروا فى منتصف هذا القرن . ويمثل ألوا ريجل Alois Riegl بمذهبه القائل « بالقصد الفنى » Kunst Wollen الذى ينادى بالتفرد المطلق وعدم قابلية المقارنة بين الإنجازات الفنية ، أحد هذين القطبين على حين يمثل القطب الآخر هنريش فولفلين Heinrich Wolfflin بدعواه القائلة « بتاريخ الفن بلا أسماء » ، وانتقاصه من قيمة فردية الفنان بوصفها عاملا فعالا فى التاريخ . وعلى الرغم من التناقض الأساسى بين مذهبى هذين المؤرخين ، فانهما قريبا الصلة أحدهما بالآخر

كما يشتركان فى الكثير من السمات بالنظر إلى أنهما آخر داعيين من الدعاة العظام لأفكار المدرسة التاريخية .

أما اقتراح إغفال تاريخ الفن للأسماء فيقوم على أساس من الدعوى القائلة بأن الأهداف الفنية والاتجاهات الأسلوبية الطرازية إنما هى فى مجموعها من نتاج العصر وحده . أما الصيغة التى وضعها فولفلين فتقول : « ليس كل شىء ممكنا فى جميع الأزمنة (١) » . وهو لا يعني بذلك فحسب أن الفنان دائما ما يكون محاطا بموقف تاريخى معين ، بل إن الفنان فضلا عن ذلك لا يستطيع قط أن يتعدى القيود المعينة لعصره . إذ تتوافر لديه ، فيما يقال ، بعض الإمكانات « البصرية » التى تعتبر بمثابة المفردات والقواعد اللغوية للإيصال الفنى ، والتى ينبغى أن تكون الأساس فيما يلتزم به(٢) . وبوسعه أن يعمل على إثراء هذه اللغة الخاصة بوساطة الصور الفنية وأن يبعث فيها الحياة من جديد ، ولكنه لا يستطيع قط أن يتحاشى أو يتخطى الوضع الحقيقى للمشاكل التى يواجهها. ولهذه « الصور البصرية » ومخططات التمثيل، بحسب مايقول فولفلين ، تاريخ يختص بها . كما أنها تحتفظ بتفوقها وسموها على ما قد يكون للفنان من ذوق فردى أو قومى . ويرى فولفلين أن من الخطأ البين الاعتقاد بأن الاتجاهات والأهداف الذاتية فى تغير دائم ، على اعتبار أن وسائل الفنان فى التعبير تمثل ذخرا من الأدوات الكاملة الجاهزة على الدوام التى يستطيع التزود بها حسب هواه(٣) . ولكن رؤية الطبيعة ، تتم على خلاف ذلك ، من خلال عدسات، يتغير لونها، وحدة تركيزها البؤرى على الدوام ، بحيث تنقل لنا صورا مختلفة للأشياء متفاوتة الحظ من الصدق . فان كل فرد إنما يقارب الحقيقة بجهاز بصرى معين ، كما أن عيانه يأخذ نظاما خاصا ، ومن ثم فليس تاريخ الفن تاريخا لمحاكاة الإنسان للطبيعة ، بل هو بالأحرى تاريخ لعلم البصريات الفنية بمعنى أنه تاريخ للأحوال الفسيولوجية والسيكلوجية الخاصة بأى منهج معين فى دراسة الطبيعة (٤) وعلى هذا لمعنى ينبغى أن نفهم زعم فولفلين بأن رؤية المرء تخضع على الدوام « لألوان

---

(١) Heinrich Wolfflin : Klassische Kunst (1904), 3rd ed p. 249. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1929) 7th ed., p. IX,

(٢) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, p. 12

(٣) المرجع السابق الصفحات من ١٣ ــ ١٤ .

(٤) المرجع السانق صفحة ٢٤٩ .

وتوافقات مختلفة » وأن تطور فن التلوين لم يأت نتيجة « لمشاهدة الطبيعة على نحو أشد تركيزاً وعمقا »[1] . وبعبارة أخرى فلا يعتمد الفن على إرادة التعبير عن شيء ما أو على مضمون الشيء المعرب عنه ، فوسائل التعبير المتاحة هي التي تحدد بشكل حاسم الصورة التي يأخذها الأثر الفني .

وهكذا تخرج لنا نظرية « تاريخ الفن بلا أسماء » بتلك الدعوى النظرية الأساسية القائلة بأن تاريخ « الرؤية » seeing يتطور وفق منطق باطني ، وطبقا لقوانين فطرية تختص به ، وبمعزل عن التأثيرات الخارجية ، التي لا تعتبر من بينها فحسب البيئة الاجتماعية ، بل تضم أيضا التكوين النفساني الفردي لدى الفنان . ويعتبر هذا النمط من العلية الباطنية أحد ركائز تاريخ الفن بلا أسماء كما نادى به فولفلين : فذلك على وجه التحديد هو ما يمكنه من تحويل تاريخ أهداف الفنان ودوافعه الشخصية إلى تاريخ للصور والمشكلات اللاشخصية ، وأن يقدم سردا تاريخيا لها متواصلا منطقيا صارما . غير أن فولفلين لم تكن به رغبة لأن يصور تاريخ الفن كما لو كان عملية آلية ، كما أنه قد ذهب إلى القول ، بما لا يتفق فيما يبدو تمام الاتفاق والمبادىء التي نادى بها ، بأن « في وسع الفن على الدوام أن يحقق ما يريد » ، وأن الأمر لا يعدو أن الناس لا يعرضون إلا عما لا يثير اهتمامهم أو ما يقصر عن إرضائهم[2] . وهو يتفق في ذلك إلى حد كبير مع ريجل ، كما يشاركه أيضا في نبذ فكرة اعتبار هدف محاكاة الطبيعة ومحاولة استخراج أقرب وأدق صورة لها من أسباب التطور التاريخي . ومع ذلك ، فقد حل محل مبدأ الطلب المتزايد على المهارة في المحاكاة والتقليد ، في نظر فولفلين ، وعلى اعتبار أنه القوة المحركة الرئيسية ، مبدأ لا يقل عنه صرامة وحدة وهو مبدأ الصورة الزخرفية[3] .

وغاية فولفلين هي أن يقف على صيغة للتطور ، ولذلك فهو يصرح مؤكدا أنه « حتى على فرض أن المرء يرى دائما الأمور على النحو الذي يريد أن يراها عليه ، فان ذلك لا ينفي احتمال وجود قانون معين يحكم التغيرات التي تطرأ على

---

(١) Wolfflin ; Gedanken zur Kunstgeschichte (1947) 4th ed., p. 10.

(٢) ، (٣) المرجع السابق الصفحتان ١٧ — ١٨ .

طريقة الرؤية [١] . والحقيقة أن الهدف الحقيق والقصد الأول من هذا « التاريخ بلا أسماء » هو تحرير تاريخ الفن من كل مظهر من مظاهر الصدفة العمياء أو التعسف والقسر ، وعرضه كمظهر لقوانين صارمة وضرورات باطنة [٢] . ويمكن الاستدلال على هذه السمات ، أولا وقبل كل شيء من تسلسل الطرز على نحو لا يقبل ، كما يسود الاعتقاد ، الرجوع أو الانعكاس ؛ أى فى هذا « المنطق » الذى يقضى بأن يحل الطراز التشكيلى الخطى إثر الطراز التصورى الطلائى وأن يعقب الطراز التركيبى طراز غير تركيبى . وبحسب ما يقول به هذا المنطق ، فان تطور الفن يتأرجح دون انقطاع بين متضـــادات معينة ، ويتبع ازدهار وأفول بعض « المدركات الأساسية » التناقضية — وهذه العبارة الأخيرة هى التى عرف بها فولفلين مقولات « الرؤية » لديه . وتعكس الصيغة التى وضعها، أساسا،صورة الحركة الذاتية التى يسير بها مبدأ معين علوى فائق للطبيعة الفردية ، كذلك الذى نقف عليه فى فلسفة هيجل للتاريخ . فالتسلسل المخطط للطرز يعيد نفسه بالضرورة ، كما تأتى معاودته الدورية نتيجة « للعلية الداخلية النظرية » ، وكذلك نتيجة للمنطق الباطنى للنشوء والارتقاء . ويعد رأى فولفلين المعروف فى التوازى الذى يقضى بأن تعقب« طرز الباروك » « الطرز الكلاسية » فى إيقاع منتظم وموجات متلاحقة ، أبرز مثل على هذه النظرية .

ووفقا لما يقول به فولفلين فان الفنون البصرية فى كل عصر تكشف عن طبيعة طرازية واحدة بالنسبة لصورها كافة ، ففنون المعمار والنحت والتصوير تشترك فى « القاسم البصرى ذاته » كما تخضع « للمخطط البصرى » نفسه [٣] . ومثل هذا التماثل ليس إلا مثلا واحدا على الضرورة الباطنة التى يفرض بها منطق التطور نفسه على الفنانين . بيد أنه ليس للطراز المشترك الذى يتبدى فى الصور البصرية من تأثير على الإطلاق على الفنون غير المرئية . ويمضى فولفلين فى التدليل على نظريته فيقول إنه لو كان النشاط الفنى موجها إلى التعبير وخاضعا لإرادة التعبير ، لكشفت جميع

---

(١) المرجع السابق صفحة ١٩ .

(٢) قارن Wolfflin : Renaissance und Barock (1907), 2nd ed., p. 52.

(٣) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, pp. 13-14.

الفنون والصور الفنية لعصر من العصور عن طراز واحد ، ولكن هذه ليست فى الواقع هى الحال . أما الحقيقة الماثلة فى أن الخصائص الطرازية المتشابهة فى الفنون المختلفة ، لا تظهر بالضرورة معاصرة لبعضها البعض ، فهى فى نظر فولفلين دليل آخر على أن تطور الطرز لا يخضع للظروف الخارجية ، بل يحكمه نظام داخلى من القواعد يختلف باختلاف الفنون .

غير أن فولفلين لم يفلح فى التدليل على أن تطور الفن يعتبر فى الحقيقة متحررا تمام التحرر من ضغط « الظروف الخارجية » ذلك أنه إذا اعتبرنا « الدورية » أعلى مبدأ لدينا فى تاريخ الفن فينبغى علينا أن نفترض أن مسار التطور ، فى كل مرة ينتهى فيها من « المرحلة التقدمية » الاعتيادية فيما يزعم ، والتى ينتقل بموجبها من الطراز الصارم إلى الطراز الحر أو من البسيط إلى المعقد ، يقوم « بقفزة إلى الوراء » إلى نقطة البداية بمعنى أنه يعيد الكرة فيبدأ بأسلوب « صارم » أو « تقليدى » أو « كلاسى » غير أن مثل هذه الارتدادات يتعذر تفسيرها بالرجوع إلى قوانين باطنة للتعقيد والتمايز .

وهنا يجد فولفلين نفسه مضطرا إلى أن يسلم للأحوال البيئية التى لا تمت بأية صلة مباشرة إلى الفن ، بدور أخطر من ذلك الذى يخص به هذه الأحوال عندما يعرض لتقدم الطرز الذى يأخذ فيما يخيل له طريقا مستقيما ويحمل الطابع التلقائى الآلى . وعلى الرغم من ذلك ، فان نظريته تظل متأصلة الجذور ضاربة فى أعماق المدرك الآلى للتاريخ المستمد أساسا من نظرية كومت Comte القائلة بالتاريخ بلا أسماء histoire sans noms [1] ، بل إنه لا يعزو للفرد أية حرية حقيقية حتى فى حالة وقوع انقطاع مفاجىء فى مسار الطراز . والواقع أن مثله الأعلى فى الوصول إلى منهج علمى صارم يرمى إلى إرساء قواعد عالمية ، إنما يتطلب « تاريخا للفن بلا فنانين » ، مثلما تطلبت المثل العليا العلمية والسياسية لدى مؤرخى وفلاسفة القرن التاسع عشر أن يكون التاريخ العام بلا أبطال أو زعماء ثوريين — أى دون أشخاص « يتعذر قياسهم نفسانيا » و « لا تبعة عليهم سياسيا » على حد تعبيرهم :

---

(١) Auguste Comte ; Cours de philosophie positive, Leçon LII, éd. Littré (1877), V, 14.

وفى هذا الميل إلى إغفال الأسماء يتفق المؤرخون الوضعيون والاشتراكيون تمام الاتفاق مع المؤرخين ذوى النظرة المثالية والمحافظة ، فيما عدا أن الفريق الأول يتبع شبح روح جماعية على حين يمضى الفريق الآخر فى تخريج خرافات تقول « بالوعى بعامة Bewusstsein uberhaupt و « الأمر المطلق » المجرد و « المثل الأعلى العام للجمال » — وهذه هى الأيديولوجية المميزة لطبقة الصفوة . أما الموضوع اللاشخصى « لتاريخ الفن بلا أسماء » الذى يقول به فولفلين ، فهو لا يعدو— على معنى من المعانى — مجرد ملحق لهذا الوعى الخرافى المجرد .

ولقد حاول فولفلين أن يعيد النظر فى نظريته حول « تاريخ الفن بلا أسماء » ، بعد الضغط الذى تعرضت له من جراء حملات النقد العديدة التى بلغت حد القسوة والعنف فى بعض الأحيان ، والتى جاءت من قبل كثير من الأوساط . فعمد إلى التخفيف من القيود الصارمة التى ضربها حول قدرات الشخص المبدع وسلم بأن عوامل المضمون قد يكون لها تأثير أعظم وأخطر فى نشأة الطراز. غير أن فكرة تطور الفن فى صورة عملية ذاتية تتحدد باطنيا ، بقيت مع ذلك الركيزة الأولى لنظريته برمتها والدعوى التى لا تنقص لمنهجه . فعلى حين أنه سلم بالقول بأنه من غير الممكن أن تكون الصورة سوى صورة مضمون معين ، فانه لزم المبدأ القائل « بألا سبيل إلى تحقق أى مضمون معين إلا داخل وسط يختص بمدرك صورى معين Formvorstellung بمعنى أن العامل الأول هو الجهاز الحسى وليس الموضوع المحسوس [1] . ويؤكد لنا فولفلين فى ختام مبحثه أن نظريته « لا تنتقص من قيمة الفرد » [2] ولكنه لا يترك لنا مجالا للشك فى أن موضع اهتمامه الأول وغاية ما يؤثره هو تلك الضرورات الموضوعية اللاشخصية التى كشف له تاريخ الفن النقاب عنها . فقد ظل حتى النهاية يجد مرضاته فى ذلك الخاطر الذى يقول بأن الفنان يتحرك داخل نطاق من الإمكانات المحدودة ، لحسن حظه ، كما راقت له النظرة التى تقول أن هناك مبدأ إبداعيا روحيا يقود الفنان ويرشده وهو غير قادر قط على انتهاكه أو الإخلال به . كما أن فكرة التطور الذاتى للصور وهو التطور الذى تثرى من خلاله

---

(١) Wolfflin : Gedanken zur Kunstgeschichte, pp. 10-11.

(٢) المرجع السابق ص ١٣ .

أساليب الفنان التعبيرية وتزداد تلونا وتنوعا ، فضلا عن فكرة أن الفن يخضع دون شك لقانون باطن لا سبيل إلى انتهاكه ، بقيتا على سحرهما وجاذبيتهما فى نظر فولفلين. وعلى الرغم من الشكوك التى واجهها وأحس بها كافة ، فقد تلخص حكمه النهائى فى « أنه لا يقوم هناك غير رباط واه بين الفن والثقافة بعامة » . وإن القول الفصل الذى لا قول بعده هو أن « للفن حياته الخاصة وتاريخه الخاص[1] .

وإن فلسفة فولفلين لتاريخ الفن لا تشتمل فحسب على الكثير من النقاط المفحمة القوية الحجة ، بل إن هذه الفلسفة إنما تدخل فى الدعاوى المتضمنة فى أى تاريخ جاد للفن . فان أحدا لا يستطيع أن يناقض فولفلين بالقول بأن المراحل المختلفة للتطور الفنى يلحق بعضها ببعض دون ما إيقاع أو علة . فمن الواضح أن كل فنان يلتقط الخيط عن سلفه ، فى صورة تقليد سائد ، ومستوى معين للأصول الفنية ، ومجموعة خاصة من المشكلات والموضوعات التى تحتل مكان الصدارة فى عصره . وما من شك فى أننا نعلم تمام العلم بأنه لا يحق اعتبار الاتجاهات اللاشخصية فائقة للطبيعة البشرية وأنها صادقة فى حد ذاتها ، بل ينبغى أن نرجع فى شرحها إلى الأحوال الاجتماعية للجهد الفنى وإلى الوظيفة التعبيرية والإيصالية للعمل الفنى وإلى علاقة المعلم بالتلميذ التى تربط بين الفنانين بعضهم ببعض ، وإلى التأثير المتبادل بين مختلف المدارس المتصارعة . ومع ذلك فان هذه الاتجاهات تقوم بوظيفة العامل الموضوعى الذى يحدد عمل الفنانين على نحو تعبر عنه هذه العبارة أصدق تعبير وهى أن « ليس كل شىء ممكنا فى كل زمن » .

وإن علينا ، لكى نقدر نظرية فولفلين حق التقدير ، أن نأخذ فى الاعتبار أن هناك فى الفن ، إلى جانب العوامل المتأصلة الجذور فى الواقع الاجتماعى أو تلك التى تحددها الرغبة فى التعبير عن الذات ، ذلك الدولاب جميعه الذى يختص بهذه الحرفة ، والذى يتألف من أدوات مختلفة تخضع لتحسينات تدريجية مطردة كما هو الحال مع أية صناعة أخرى . ولهذا الجهاز تاريخه الخاص الذى يتميز بوجه عام بتقدم مطرد يعزى إلى علية باطنية . وعلى الرغم من أن إنتاج هذه الأدوات ليس

(١) المرجع السابق ص ٢٤ .

مستقلا تماما عن الأحوال العامة للحياة ، وأنه عرضة للعوائق والانتكاسات ، فانه لمن المعقول تماما مع ذلك أن نتحدث عن التطور الذاتى فى هذا الصدد . ولو أن تاريخ الفن لم يكن يزيد عن كونه تاريخ حرفة بعينها ، لكان ذلك أدعى إلى استغناء المرء عن ذكر الأسماء وعن التمييز بين الشخصيات المختلفة ، إلا أن العناصر الصورية والتمثيلية فى الفن إنما تكشف بذاتها عن بعض الاتجاهات التطورية الذاتية التى لا ترتبط بأحوال أو مرامى الفنان المعنى ، ومع ذلك فهذه الاتجاهات لا تكون لها السيادة إلا لفترة محدودة وهى عرضة للإنتكاس فى أى وقت . فاننا نقف مثلا على جهود متصلة لتركيز التأثيرات التى تسمح بها وسائل التعبير المتوافرة ، ثم نلمس من جديد ميلا عاما لوقف أو تغيير طراز معين عن طريق رد فعل عنيف ، وذلك على الرغم من أن ذلك الطراز الجديد ربما بقى ردحا طويلا من الزمن وهو كامن ينمو بين أطواء الصور القديمة قبل بزوغه المفاجىء .

وإذا ما وجد المرء ، كما يحدث فى كثير من الأحيان ، أن العدد العديد من الفنانين ذوى الأمزجة المتباينة والمواهب المختلفة فى عصر من العصور ، منصرفين جميعا إلى التغلب على المشكلات ذاتها ، لكان من السهل على المرء أن يخرج بانطباع مؤداه أن صور الفن وطرزه تنفصل بمضى الوقت عن أصلها وتشرع فى تطوير إمكاناتها الفطرية الخاصة . ويظهر الفنانون الأفراد وكأنهم ينفذون تكليفا معينا فائقا للطبيعة الفردية ، أو كأنهم قد قدر عليهم أن يقوموا بما هم قائمون به . غير أن الفرض القائل بأن ما يقوم به هؤلاء لا مناص من تأديته إن لم يكن على يد زيد من الناس فعلى يد عمرو ، إنما هو فرض تعوزه الحجة والدليل ، بل إنه فى واقع الأمر من خرافات الكتابة الرومانسية للتاريخ ، فالأقرب إلى الاحتمال أن عمروا يعجز عن النهوض بأى أمر على الوجه الذى يستطيعه زيد تماما . وعلى ذلك ، فمهما بلغ عظم الدور الذى تلعبه الموهبة الفردية والأهداف الشخصية لدى الفنان فى سبيل خلق أثر أو طراز فنى ، فمن الواضح إلى أبعد حد أن كل أثر فنى يستمد جذوره من الاتجاه العام للتطور ومن الطريق التى مهدتها له الآثار السابقة . فلم يكن التحول إلى المذهب الطبيعى الحديث الذى تم على يد الأخوان « فان إيك » Van Eyck حركة فردية صرفا ، وقد كان هذا هو الحال أيضا مع تحول ليوناردو إلى الكلاسية ،

وقد كان شبح نفور ميكل أنجلو المتزايد من مثل عصر النهضة الأعلى ماثلا فى الأفق فعلا مثلما كان نبذ كارافاجيو Caravaggio للتهذيبات التى أتى بها مذهب الصنعة (التصنع). فاذا ما كان الفنانون قد أخرجوا حقا أعمالهم متحررين تحررا كاملا ودون أية مقومات ، وإذا لم يكونوا ، على النقيض من ذلك ، قد وجدوا فى متناول أيديهم على الدوام معايير محددة للصدق والذوق السليم ، ومجموعة كاملة من المهام والموضوعات الصورية وحداً أدنى مفروضاً للمهارة الفنية ، وقدراً معيناً سائداً من الحساسية ، لما كان ثمة مدعاة للحديث على الإطلاق عن التطور الفنى أو حول طرز الفن . فان مدرك « الطراز » ذاته بوصفه نوعا من التوفيق بين المواهب الشخصية وبعض الأهداف الصادقة صدقا عاما ، ثم الحقيقة ذاتها الماثلة فى أن ميول الفرد وأهدافه تتجه إلى ما يشبه قناة موحدة مفردة — إن هذا حرى فى حد ذاته بأن يحمل المرء على التفكير فيما يشبه « تاريخ الفن بلا أسماء » . وعندما يعلن فولفلين أننا إذا ما دخلنا معرضا من المعارض الكبيرة نوعا والمقسمة تقسيما تاريخيا ، فان من اليسير علينا أن نقتنع بمدى « اتفاق كبار الفنانين مع الاتجاه العام للتطور »[1] ، فانه إنما يوجه بذلك أنظارنا إلى وجهة النظر التى نشأ عنها التداخل بين مفهومى « الطرز » و « تاريخ الفن بلا أسماء » والتى قد يستشف منها أن أى تاريخ للطرز يقصد به أن يكون « تاريخا للفن بلا أسماء » .

ولا شك فى أن الاتجاهات التى يجدها الفنان فى متناول يده ، إنما هى عرضة لتأثيرات خارجية متصلة ؛ والواقع أنها لا تستقر على حال بل إنها أقرب إلى أن تنقلب إلى هذه الناحية أو تلك . وعلى أية حال فانه بالنظر إلى أن الحلول تكتسب حال اكتشافها شيئا من القصور الذاتى ، فانها تقاوم إلى حد ما المؤثرات الخارجية وتفرض قيودا خاصة ، وإن كانت مرنة على ما يمكن إنجازه فى لحظة معينة . ويسفر ذلك عن قيام حالة من التوتر بين مجموعتين من العوامل السببية ، إحداهما أكثر قابلية للتغير من الأخرى ، تكمن الأولى فى باطن الصور الفنية ، وتصدر الأخرى عن ظروف خارجية . وإن من المحال القضاء على حالة التوتر هذه قضاء مبرما استنادا إلى فلسفة مثالية أو فلسفة مادية ، أى عن طريق تاريخ للأفكار أو تاريخ

(١) المرجع السابق ص ١٤ .

اقتصادى اجتماعى . فيصرح فولفلين ، مشيرا إلى العملية الدورية التى تميز أى مرحلة متقدمة من التاريخ ، بقوله « لا يرى المرء إلا ما يبحث عنه ، ولكن المرء لا يبحث إلا عما يستطيع أن يراه »[1] . فما تم تحقيقه فعلا يدخل فى تكوين ما هو مزمع تحقيقه ، بل إنه يصوغه حتما . وعلى حين أن المنطق الباطن للتطور لا يقدر بذاته على إبداع أية صور جديدة ، وأن كل مستحدث يتطلب منبها خارجيا ، فان فى وسع هذا التطور فى بعض الأحيان أن يستبعد إمكان إخراج أنواع معينة من الإنتاج . ومن ثم يحق للمرء أن يقول إن تطور الفن يتحدد بطريقة سلبية وليس بطريقة إيجابية وفقا للطبيعة الباطنية الخاصة بالصور المتوافرة .

وربما ذهبنا إلى أبعد من هذا فى التسليم بأن تلك الحدود الضيقة ذاتها التى رسمها فولفلين للدور الذى يلعبه عامل التعبير ، إنما هى معقولة مستساغة إلى حد بعيد كما أن لها ما يبررها . ومن العسير علينا فى الغالب الأعم أن نتبين فى موسيقى العصور الوسطى ، بل فى جميع التآليف الموسيقية السابقة على العصر الرومانسى ما إذا كانت هذه الموسيقى تعرب عن مشاعر دينية أو دنيوية ، كما أنه فى مجال الرسم والتصوير نرى أن المشاعر والأفكار المسيحية قد أخذت عند التعبير عنها صورا وثنية قديمة ، بعد مئات السنين من ميلاد المسيح . ومثال ذلك أنه فى سنة ٨٠٠ ميلادية ، نرى أن الكتب الكارولينية Libri Carolini تشكو من أن الصور التى تمثل أم المسيح يصعب تميزها عن لوحات فينوس . ومع ذلك ، فان الزعم القائل بأن دور التعبير فى الفن ثانوى بالضرورة ، تعوزه الحجة مثلما هو الحال مع الزعم القائل بأن الاتجاهات السائدة لا تكشف إلا عن ضرورة لا شخصية تكتسح أمامها الفنان الفرد كما لو كانت تيارا مستقلا لا ضابط له . وكل ما نجده لدينا فى هذه الأحوال ، هو تواضع مقبول شعوريا أو لا شعوريا ، وإجماع صريح أو ضمنى ، وليس بحال مبدأ مثاليا « أعلى » — سواء على المعنى الذى قصده أفلاطون أو هيجل — يحقق ذاته متخطيا رءوس الأفراد ، إذا جاز لنا هذا التعبير .

وعلى القياس ذاته ، يتعذر الدفاع عن ذلك الرأى القائل بأن تسلسل الطرز التى يمكن تمثيل العلاقة المتبادلة بينها فى الغالب بعلاقة السؤال بالجواب والموضوع

(١) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, p. 248.

ونقيض الموضوع ورأس الموجة وجوفها — يكشف عن إيقاع حتمى لا يتغير بالنظر إلى البنية الجوهرية للفن أو للنفس البشرية ، وناهيك عن ذلك الزعم القائل بأن هذا التسلسل يحقق ويعرب عن فلسفة غائية للتاريخ ، بل إن الرأى القائل بوجود تسلسل دورى موحد لطرز نمطية معلومة ليس إلا محض خرافة . فلا يقتصر الأمر على أن أطوال الموجات الخاصة بالحركة الدورية تتعرض لتغير الدائم ، بل إن الحلقات المتوسطة بين كل ارتفاع وهبوط ، وبين الموضوع ونقيض الموضوع والمشكلة وحلها بحسب ما يحلو للمرء أن يسميها ، إنما تختلف اختلافا كبيرا من حيث عددها وتأثيرها وفاعليتها ، حتى إن أية محاولة ترمى إلى إيجاد صيغة عامة لهذه الدورية لن تفضى بنا إلا إلى تبسيط الحقائق تبسيطا تعسفيا مخلا . فمن الممكن أن نقول إن الطرز اليونانية والهلينستية القديمة والرومانسكية والقوطية وطرز عصر النهضة والباروك ، تسير فى دوريتها وفق نمط واحد تقريبا ، بيد أن الفترة التى تفصل بين القطبين المتقابلين تقدر تارة بعدة قرون وتارة أخرى بعقود بل قل تصل إلى سنوات قليلة . ثم إنه يحدث فى بعض الأحيان ألا يتسنى بلوغ نقيض الموضوع إلا عن طريق سلسلة من الطرز الانتقالية على حين أنه يحدث فى أحيان أخرى أن يرى مستترا بين أطواء الموضوع ذاته . وعادة ما يكون الطراز الجديد مجرد تطور مستحدث أو استنتاج منطقى للطراز القديم ، ولكنه يمثل فى أحيان كثيرة أيضا نبذا تاما لكل المعايير والقيم السابقة . وإذا افترضنا أنه قد أصبح فى مقدورنا أن نقف على نمط معين للتقابل فى مجال التغيرات الطرازية ، فاننا نكون رغم ذلك بعيدين كل البعد عن أن نضع أية صيغة عامة لتغيرات الطرز ، ذلك أننا نظل مع ذلك عاجزين عن تقدير الفترات المتفاوتة للمراحل الطرازية فيها ، كما أن مجرد الزعم بأنه حال انقضاء دورة طرازية ، تبدأ دورة أخرى مضادة يعتبر من قبيل تحصيل الحاصل ، ذلك لأنه لا يقال أن ثمة طرازا قد انقضى حتى يكون الطراز المضاد فى الطالع فعلا . وقصارى القول فى تلك التغيرات المتفاوتة أبدا فى عملية التركيز ثم الانحلال ثم التغيير التى نلحظها بين القطبين المتضادين إنها لا تتفق وأية صيغة . ولو أن التغير فى الطرز يتحدد « منطقيا » لوجدنا أن نضج طراز ما يسير جنبا إلى جنب مع طفولة الطراز اللاحق له . وليست هذه هى الحال دائما على الإطلاق . فهناك أمثلة عديدة على طرز تتخطى حدود عمرها الصحيح ، وتواصل حياتها العقيمة المجدبة ، وتصبح

أكاديمية متحجرة ولا تسفر عن غير المضاعفات ، أى أنها تأبى ، بالاختصار ، الرضوخ لقانون التطور التقابلى المزعوم .

ولعل المبدأ القائل بعدم قابلية المراحل المتميزة فى تطور الفن للإعادة يعتبر من أوقع أجزاء نظرية فولفلين « لتاريخ الفن بلا أسماء » على النفس ، ولكنه ليس بأكثرها إقناعا . ومثل هذه الفكرة يتعذر الدفاع عنها ، ذلك أن الاتجاه الذى يلحظه المرء يتوقف على النقطة التى تبدأ عندها ملاحظته . فاذا اتخذ المرء على سبيل المثال « جيوتو » نقطة للبداية ، فلسوف يستشف من مجرى الأحداث ميلا إلى التعقيد ، يمكن وصفه بأنه تحول من التركيبي إلى اللا تركيبي ، وهو الاصطلاح الذى أطلقه فولفلين على الانتقال من فن عصر النهضة إلى الباروك . أما إذا ما اتخذ المرء نقطة بدايته ، فى محاولته اكتشاف الدورات الفنية ، ذلك المذهب الطبيعى الذى كان سائدا فى القرن الخامس عشر ، وهو اختيار لا يقل ملاءمة بالنظر إلى المسألة التى نحن بصددها ، فسيظهر له ميل واضح إلى التبسيط والوضوح والصفاء . ثم إنه إذا ما تذكر المرء أن أقدم الآثار الفنية المعروفة ، وهى صور العصر الحجرى القديم تظهر طبيعية النزعة وغير تواضعية وبالغة حد الدينامية ، ومع ذلك فقد أعقبها طراز العصر الحجرى الحديث ذى النمط الهندسى الصارم والسكونى الجامد ، لما بدا هناك أى مبرر لزعم فولفلين بعدم قابلية الدورات للإعادة وتحولها على الدوام من المذهب الصورى إلى ذوبان الصور . وإننا لنعلم أنه فى غضون الدورة الطرازية الواحدة مثل الدورة الكارولينتية قد سبق اتجاها أكثر صرامة وكلاسية وقدما ، اتجاه آخر أشد تعقيدا وتلوينا وأقرب إلى طابع البارك »(١) .

ولا شك فى أن ثمة علاقة وثيقة تربط بين مراحل التطور المختلفة وأن أيا من هذه المراحل يخضع إلى حد كبير للمرحلة السابقة عليه ، بيد أنه يتوافر لدى الفنان على الدوام — وهذا هو بيت القصيد بالنسبة للموضوع الذى نحن بصدده — أكثر من إمكان واحد،وأن اختياره لمشكلة واحدة بعينها من بين عدة مشاكل مستفحلة

(١) راجع Meyer Schapiro : « Style », in Anthropology Today, ed. A.L. Kroeber (1953), p. 297.

فى عصره، وانتقاءه لحل واحد من بين عدة حلول وأخذه باتجاه واحد فى الذوق — وهناك على الدوام اتجاهان أو ثلاثة من هذا القبيل فى الزمن الواحد ، مثلما توجد دائما ثمة طبقات ثقافية عدة — يكاد يكون من المحال تفسيره بالرجوع إلى أى ضرب من ضروب المنطق الباطن ، بيد أنه لا يلبث أن يصبح مفهوما فى ضوء الظروف الخارجة عن محيط الفن وحدها . وإن الاستدراكات المتأخرة التى وضعها فولفلين لزعمه الأصلى بالباطنية، وتمييزه بين الحركات النقدية و « الارتدادات » التى تقطع الديمومة وترتد بها ، لهى أبعد ما تكون عن وصف المكان الذى يحتله الفن من الحياة . كما يذهب فولفلين إلى القول بأنه عندما يحدث ثمة ارتداد للاتجاه ، « فمرجع ذلك على الأرجح إلى ظرف خارجى » ، بخلاف الحال مع الحالة « العادية » للتطور المستمر — وبعبارة أخرى فهو يرى أن من الجائز من حيث المبدأ أن نميز بين بعض التطورات الفنية الباطنية التى تفسر نفسها بنفسها ، وغيرها من التطورات التى تعتبر عرضة للمؤثرات الخارجية . ولكن هذه الدعوى تستند إلى مدرك بالغ السذاجة حول العلاقة بين الأنماط الثقافية وظروف الحياة الفعلية . فبالنظر إلى الصلة الوثيقة والاعتماد المتبادل بين الجانبين فمن العسير علينا أن نفترض أن الأحوال المعيشية لا تؤثر فى الفن إلا فى نقاط قليلة وفى مواقف معينة بوجه خاص . فاذا ما كان الفنان حقيقة كائنا اجتماعيا نفسانيا فهذه هى صورته فى كل أوان وفى مختلف الظروف والأحوال، وإذا ما كان الأمر كذلك ، فان بوسعنا أن نقف فى أية خطوة يخطوها وأى قرار يتخذه وأى صورة ينتقيها ، على كل من الظروف الباطنية والخارجية إلا إذا كان قد رصد نفسه عن وعى لمناهضتها . ففى كل آونة ، ومن كل وجهة ، تجابه الحياة الشخص بمشكلات محددة ، وأسئلة مفتوحة تتطلب منه الإجابة عنها فى إطار الموقف الماثل والوسائل المتاحة . ففى كل ما يأتيه الإنسان سواء اتخذ اتجاها إيجابيا أو سلبيا ، وسواء اقتفى أثر سياسة مرعية راسخة أو اختار سياسة جديدة ، وسواء عضد ذوق جيل سابق أو سعى إلى اكتشاف قيم جديدة ، فانه يقبل إمكانا واحدا ويرفض بقية الإمكانات ، أى أنه يتخذ لنفسه موقفا . وإن مساندة مسار ما إنما هو قرار لا يقل حيوية والتصاقا بالحياة فى مجموعها عن قرار تعديل هذا المسار . ولك أن تسبح مع التيار أو ضده ، فاذا ما سمحت لنفسك بأن تسبح مع التيار فمعنى ذلك أنك قد آثرت ضمنا طريق السلبية والامتثال . ومن ثم فباطل تماما الاعتقاد ،

مثلا ، بأن فن الروكوكو قرب نهاية القرن الثامن عشر شرع يستسلم للمؤثرات الخارجية ، وأنه قد كف فجأة عن الاستجابة لحافز الاعتبارات الباطنية الصورية البحت . فاذا ما بقى فنان بعينه على ولائه لتلك المثل التى يراها فن الروكوكو ، مؤثرا ذلك على أن يقطع فجاءة صلته بالمعايير الجمالية « للعهد البائد » والتحول إلى الكلاسية الثورية ، فلا حاجة بنا إلى أن نلجأ فى تعليل ذلك إلى القول باختلاف آلية الاستجابات النفسية لديه،بل ينبغى أن نعزوه فحسب إلى اختلاف فى المعايير أو الأهداف . فان كل خطوة فى تطور الفن إنما تتطلب قرارا بعيدا عن المنطق ولا يجد من سند أو تفسير لدى أى نظام مكتف ذاتيا ، فضلا عن تجاوزه النطاق الجمالى — أى أنه فعل إرادى للاختيار بين الإمكانات المتاحة . فالفن إن هو إلا صورة وتعبير يتحددان داخليا من جانب وخارجيا من جانب آخر ، ولا يمكن القول ببساطة بأنه يشق طريقه حسب هواه ، كما أنه لا يخضع قط لرحمة الظروف الخارجية .

أما عن رأى فولفلين القائل بأنه بالنسبة لتاريخ الفن تجر زيادة الضغط الخارجى دائما إلى حركة ارتداد وتقهقر ، فانما يدل على أن أى تأثير يحمل طابعا لا صوريا يعنى فى نظره انقطاع أو اضطراب المسار العادى للتطور . ومن الواضح أن هذه النظرة إنما تصدر عن مدركات الفلسفة الرومانسية القائلة بالتكامل العضوى كما أنها توجه انتباهنا إلى واحد من أهم مصادر نظريته القائلة بتاريخ الفن بلا أسماء ، وإن لم يكن بالضرورة من المصادر المباشرة أو الواضحة تمام الوضوح . والنمو العضوى الذى يتصور فولفلين نمو وتطور الفن على صورته إنما هو عملية باطنة لا تخضع أساسا للتأثيرات والمعوقات الخارجية . ذلك أن حجر الزاوية بالنسبة لفكرة النمو العضوى مثلما هو الحال مع نظرية فولفلين عن الفن هو ظهور نمو تدريجى وتطور تلقائى موعز به ذاتيا مثل تطور النبات . وفى كل من الحالتين تكمن فكرة وجود حافز أولى سائد يعتبر أقوى من أى تأثير أجنبى أو نزوات فردية ، كان من الممكن أن يفسد البنية الأساسية للنمو ما لم تكن الطبيعة أحكم مما نتصور بخيالنا القاصر وأقدر على الانتصار على رغبات الفرد الجامحة والغلبة على نزوات القدر .

ولقد كان استخدام مدرك النمو العضوى فى وصف الأحداث التاريخية من بين الأسلحة الروحية لتلك الفلسفة التاريخية التى حاول عصر الإصلاح والرومانسية

بدءاً من بيرك Burke أن يشهر عن طريقها بأهداف دعاة الإصلاح وبانتصارات ثورة عام (١٦٨٨) حتى يعيد للتقاليد مكانتها الأولى بما يتفق وأهداف ومصالح «الطبقات التاريخية». ومحور مذهب التكامل العضوى إنما هو الدعوى القائلة بأنه إذا كان لأى تطور أن يأتى بصور حيوية بالغة القيمة فمن الواجب عليه أن يبقى على الدوام على صلة بالماضى، كما لا بد أن يسعى إلى أن يخرج الجديد من باطن القديم وأن يتخطى القديم (aufheben) على المعنى الذى يفهمه هيجل من هذا اللفظ، أى أن يذهب إلى ما وراءه دون المساس به فى الوقت ذاته. وقد نشأ عن هذه المصادرة ذلك الرأى المحافظ الذى ينظر إلى الأمة والثقافة القومية بوصفها مجتمعا روحيا قوامه الأجيال المتعاقبة. وهنا يدور كل شىء حول فكرة المحافظة عن طريق التغير. وليس أبلغ فى الكشف عن طابعى المحافظة والسفسطة البادين على هذا المذهب من تلك القضية التى ألمع إليها بيرك أولا ثم صاغها صراحة فيما بعد أوجست فلهلم ريبرج August Wilhelm Rehberg (١٧٥٧ — ١٨٣٦) ألا وهى أن أى تغيير فى الصورة القائمة للحكم ينشأ عن استفتاء شعبى إنما هو بالضرورة غير شرعى، ذلك أنه بالقياس إلى تعداد الأجيال الماضية والمقبلة لا يمكن أن يمثل الأحياء قط غير أقلية ضئيلة[١]. ووفقا لهذه الفلسفة فان ما كان يوصم فى النواحى السياسية بالتعسف والطيش كان يدمغ فى غير ذلك من المجالات الثقافية بأنه خيانة للعبقرية القومية التى تفتقت عن إنجازات الأمة التاريخية العظمى.

ومثلما لا تعزى وفقا لهذه الدعاوى نشأة العادات والقوانين والأساطير أو الأمثلة الجارية الخاصة بأمة من الأمم، إلى مجرد الإبداع أو الإنتاج الآلى، بل تنبت وتنمو «وفقا للتكوين وللغرائز الباطنة للشعب» فان الطرز فى الفن، وفقا لدعاوى نظرية «التاريخ بلا أسماء» لا تتفتق عنها قرائح الفنانين الأفراد ولا تخرج إلى النور عن إرادة ورغبة منهم، بل تفرض من جانب مبدأ «عضوى» يتخلل حياة كثير من الأشخاص والأجيال. ويتدرج فولفلين فى إيضاح طبيعة هذا المبدأ، ثم ينتهى إلى تعريفه بمبدأ «الرؤية» الفنية الذى يشرع عندئذ على ضوئه فى تفسير

---

(١) Gunnar Rexius: Studien zur Statslehre der historishen Schule», Historische Zeitschrift, CVII, 513.

تاريخ الفن برمته . وإننا لنلمس فى بحثه المبكر حول «سيكلوجية المعمار» أنه يعرب عن العلاقة بين فكرته القائلة بتاريخ الفن الداخلى النمو ، والغفل من الأسماء ، وبين الفلسفة القائلة بالنمو العضوى فى قوة وصراحة لم تتأت لكتاباته المتأخرة إذ يصرح لنا فى هذا المقال قائلا : « القول بأنه ليس للأفراد أن يبدعوا الصور الطرازية حسب هواهم ، وبأن هذه الصور إنما تصدر على العكس من ذلك عن الشعور القومى — وهى عبارة جارية ترادف لفظ Volkgeist — قد نال من الشيوع والرواج ما يغنينا عن الاستطراد فى بيانه »[1] . ويتفق تصور فولفلين للتطور التاريخى مع مدرك النمو العضوى فى عدد من السمات . ذلك أنه لا يرى صوره الطرازية على أنها مجرد مجموعات بل يرى فيها أساسا وحدات تركيبية . ومن الخصائص البارزة لهذه التكوينات التجانس بين مكوناتها وليس التنافر ، والتوقف المتبادل لوظائفها وليس استقلالها . وبالنسبة لهذه الطرز ، كما هو الحال مع الكائن الحى ، يعتبر الكل بالمعنى الذى قصده أرسطو « قبلى » على الأجزاء ، أى أن الكلى سابق على الجزئى . والطراز النموذجى سابق على الأعمال الخاصة كما أنه متقدم أيضا على أهداف الفنانين الأفراد . وعلى ذلك ، فلا يعد الطراز مجرد حاصل مكوناته ، مثلما لا يعتبر النبات حاصل أجزائه أو حياة الكائن العضوى ، مركباً لوظائفه .

ولعل الفكرة النافذة الأساسية التى تصدر عنها المذاهب العضوية فى الفلسفة التاريخية والاجتماعية ، تقوم فيما نظن على إدراك أن الطائفة الاجتماعية لا تتألف فحسب من مجموعة من الأشخاص . وأن سلوك الفرد داخل الطائفة يختلف عن سلوكه حينما يحس بانعزاله وأن أعضاء الطائفة يكتسبون خصائص مشتركة ومن ثم يستجيبون على نحو مشابه لمنبهات خاصة . هذه حقائق لايشك أحد فى صحتها ، كما أنها تنتسب إلى ذلك الجانب من مذهب التكامل العضوى الذى يقوم على أسس علمية وطيدة . أما الشيء غير المشروع ، فهو أن نجعل من الاتجاهات الموحدة للجماعة أقنوما متمثلا فى قوة نفسية ذاتية أو ذاتا سيكلوجية لها ، فيما نزعم ، قدرة على التفكير والعمل ، مستقلة إن فى قليل أو كثير عن أفراد الجماعة ، مثلما تتصور « المدرسة التاريخية » « روح الطائفة » Volksgeist أو مثلما يتصور العلماء النفسيون الاجتماعيون

---

(١) Wolfflin ; Prolegomena zu einer Psychologie der Alchitertur (1806), p. 49.

« العقل الجماعى » Volkerpschologen . ويعتبر النظر إلى عقل الجماعة على أنه كائن نفسانى واحدى مستقل ، نتيجة على نحو ما لتطبيق فكرة النمو العضوى على الهيئات الاجتماعية . وعلى ذلك فلا يؤخذ السلوك الجماعى للطائفة ، على نحو ما يظهر عليه فى الواقع ، أى على أساس كونه مظهرا للتكيف المتبادل بين الأمزجة المختلفة والأهداف المحددة والمصالح الخاصة ، بل على أنه الناقل الحقيقى للسمات المميزة للطائفة ، ومن ثم تطبق عليه المبادئ السيكلوجية التى تطبق على الفرد [١] . ولكن العقل الجماعى ، إذا ما كان لهذا المدرك أى تفسير علمى شاف ، لا يمكن أن يدل على علة مسببة ، بل إنه معلول فحسب ، وهو ليس بعامل واحدى أصلى بل مجود مسبب نشأ عن مجموعة من الأفعال التامة التى تجرنا ، بالنظر إلى قدرتها على التكيف المتبادل ، إلى تجسيدها . وهى لا تخرج عن كونها مدركا جماعيا ، ومن ثم فلا يحق لنا أن نفترض قط أنها « قبلية » بل هى «بعدية» بالنسبة إلى المكونات التى توحد بينها . وإن العقل الجماعى ليتألف دون أى شىء آخر ، من الخصائص التى يبديها الأفراد الأعضاء فى معرض نشاطهم التعاونى المنسق ، أما الذات المزعومة التى تكشف عن ذلك التكيف المتبادل فهى ليست بحقيقة سيكلوجية بقدر ما هى حقيقة بيولوجية . وعلى ذلك فثمة اتجاهات جماعية ، وأفعال وردود أفعال متكيفة تكيفا متبادلا ، بيد أن ليس ثمة ذات يمكن أن نعزو إليها هذه الظواهر غير الأفراد أنفسهم . وإن كان ثمة وجود لهذا الذى يسمى بالثروة الروحية الجماعية ، فليس هناك دون شك أى ذات واحدية فائقة للطبيعة الفردية مسئولة عن خلقها .

بيد أنه من غير المشروع أن نسحب مدرك النمو العضوى على الطوائف الاجتماعية ، إن لم يكن لشىء آخر فلأنه لا يمكن أن يقوم داخل الكائن الحى أية تقابلات أو صراعات ، إلا إذا قصدنا المعنى المجازى لهذه العبارة ، فى حين أن طبيعة الطائفة الاجتماعية ذاتها تفرض عليها دائما صراعات حول المصالح وضروبا من كفاح التسابق والتنافس . ومهما بلغت العمليات الحيوية لدى الكائن الطبيعى

---

(١) راجع Max Weber ; « Roscher und Knies und die logischen Probleme der historischen Nationalokonomie », Gesammelte Aufsatze zur Wissenschaftslehre (1922), p.p. 9—10.

من تعقيد ، ومهما تراكبت عملية التكيف المتبادل بين وظائفه المختلفة ، فلا يمكن قط ، كما قيل بحق ، تصور كائن حى « ترغب بعض أجزائه فى أن تحل محل أجزاء أخرى »[1] . ويعد المذهب العضوى ، بالنظر إلى تأكيده للتوازن الباطن ، والتعاون بين جميع أجزاء الكل ، فلسفة رضى ، وأيديولوجية تهدئة ومصالحة ، ليس من شأنها أن تعترف أبدا بالصراعات الاجتماعية والحرب الطبقية والثورة . ومن ثم فهى تصورها فى صورة أورام غير طبيعية وغير صحية . ولقد كان لتلك اللغة الشاعرية ذات الصبغة الأخلاقية التى تستر خلفها المذهب العضوى وكذلك إصرارها قولا على الانحناء للحقيقة التاريخية وتقبل تراث التاريخ أن طغت على الطبع الرومانسى للقرن التاسع عشر . فقد استجاب الناس فى حماس وشغف لدعوات الماضى ، حتى لا يتحتم عليهم الالتفات إلى الحاضر ، بمشاكله ومتاعبه غير الرومانسية . وكان تحيزهم لكل ما يبدو « عضويا » يعنى عطفهم على الغرائز المبهمة اللاشعورية والرضوخ الأعمى دون تمحيص أو تمييز للتقاليد والمواضعات والأنظمة الراسخة ؛ لقد كان ميلهم إلى السلبية والتسليم والجبرية ، كما أعربت عنه هذه الآراء هو علة ذلك التأثير العظيم الذى خلفه المذهب العضوى . وقد كان لنظرية « تاريخ الفن بلا أسماء » بل الدعوى التى تقول بالكيان المستقل لما هو روحى ، أن طورت ذلك الميل إلى التسليم والجبرية ، إلى أيديولوجية خالصة صرف لأنها لا شعورية تماما .

ولقد شاعت الأفكار العضوية فى مؤلف فولفلين وريجل من خلال الفلسفة التى يصطنعها أنصار المذهب التاريخى ، فالمذهب التاريخى فى تخليه عن عقلانية عصر الاستنارة ، فقد هجر أيضا تفاؤله ، بمعنى أنه قد تخلى عن إيمانه بالكمال الخلقى والفكرى الذى كان مقدرا أن يجىء نتيجة لسيادة العقل . وكانت سذاجة الأمل المرتقب واضحة جلية إذ إن مجرى التاريخ لا يسير دون ريب فى طريق صاعد من كل الوجوه . بيد أنه ليس هناك من ميدان ثقافى لا يستساغ فيه الحديث عن التقدم المطرد والإنجازات التى تزداد ضخامة يوما بعد يوم كما فى ميدان الفن ، ومن ثم

---

(١) Josef Popper-Lynkeus : Die allgemeine Nahrpflicht als Losung der sozia le Frage (1923), 2nd ed., p. 72.

فان مهاجمة ريجل وفولفلين لفلسفة الجمال المطلقة ، كانت أشبه بتحصيل الحاصل . ومع ذلك ، فلقد كانت الحاجة ماسة إلى جهود أتباع المدرسة التاريخية التي وجهت همها إلى الانتقاص من قيمة فكرة التقدم ، لكي يدرك الناس كنه هذا الوجه من وجوه الفن ، الذى طمسته تماما نزعة التفاؤل حول المستقبل التى سادت القرن الثامن عشر . وإن فولفلين وريجل حتى عندما يعرضان للقيم الجمالية المجردة لا يستخدمان فكرة التقدم بوصفها مبدأ كشفيا . إذ يطبقان دوما مدركات تاريخية بحتة ويتحاشيان تأسيس نظرياتهما على أية فلسفة للفن . ويضعان نصب أعينهما المعنى الذى قصده رانك من قوله : « إذا تصورت الأرستقراطية فى كل وجوهها ، لاستحال عليك أن تتصور اسبرطة »[1] .

ونعود فنقول إن التناقضات الباطنة التى تميز المذهب التاريخى إنما تظهر كذلك فى نظريات ريجل وفولفلين وعلى الأخص فى اتجاههما المتناقض حيال مشكلة الفرد . وكثيرا ما أخذ إحلال منهج فردى محل التعميم على أنه جوهر المذهب التاريخى[2] . بيد أنه فى الوقت الذى تؤكد فيه نظريات « المدرسة التاريخية » جزئية الأحداث التاريخية كافة ودور الفرد فى خلق القيم الثقافية ، فانها رغم ذلك تنتقص من قيمة الفرد مؤثرة عليه مبدأ أخلاقيا فائقا للطبيعة الفردية يحكم — وفقا لمذهب « روح الشعب » والفلسفة الهيجيلية — عالم الروح بأسره . ويفسر الجزئى على أنه مجرد إشراق لقوة عليا ولنور أقوى وأنقى . وتعتبر نظرية فولفلين حول « تاريخ الفن بلا أسماء » — على معنى ما — صورة أخرى لمذهب الصدور (الإشراق) الذى يحيل التاريخ العيانى إلى انعكاس أو تحقق أو تعبير عن مبدأ ميتافيزيقى عام أو فكرة أخروية أو قوة تفوق الطبيعة البشرية[3] . ويكمن جوهر أية نظرية صدورية للتاريخ فى مبدأ يقول بأن ثمة « روحا عالمية » كامنة فى الأحداث التاريخية ومن ثم فان هذه

---

(١) Ranke : Das politische Gesprach.

(٢) Friedrich Meinecke : Die Entstehung des Historismus (1936).

(٣) Emil Lask : Fichtes idealismus und die Geschichte (1902), pp. 56 ff.; M. Weber : Gesammelte Autsatze zur Wissenschaftslehre, pp. 9-10; Hauser: Social Histoy of Art, II, 659 ff.

الأحداث تكون قد قدرت وصورت قبل حدوثها وبذلك تمثل حركة التاريخ بوصفها انتقالا من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل . أما الطبيعة الباطنة لتطور الفن وتكرار الأنماط الطرازية ذاتها ، والمنطق الباطن « للصور البصرية » ، وفكرة أنواع الفن وفروعه ، وقد تزود كل منها منذ البداية بمعايير ثابتة وحلول قطعية واضحة ، فهذه كلها مدركات جاءت نتيجة الفكر الصدورى الفيضى فى تاريخ الفن . والحقيقة أن فكرةُ هيجل عن « دهاء العقل » هى التى تطبق هنا وذلك فى صورة مقنعة اشتقاقية الطابع بعض الشىء . أما الفكرة التى أوحت أول الأمر بمذهب « روح الشعب » فهى القائلة بأنه تظهر إلى الوجود فى الجماعة الثقافية نرتيبات لم تخضع قط لإرادة أو تكهن الأفراد الأعضاء فى الجماعة المعنية ، والتقطت هذه الفكرة وطورت حتى تبلورت فى « دهاء العقل » الذى قال به هيجل . ومع ذلك فان أعلام نظرية « روح الشعب » لا يذهبون فى النهاية إلى أبعد من القول بأن بنايات مثل الملاحم الإغريقية والتاريخ الرومانى والشريعة الكاثوليكية والدستور الإنجليزى إنما هى من عمل قرون وأجيال عدة ، وإن أحدا لا يستطيع ادعاء تأليفها أو الدعوى لنفسه بأية حقوق ملكية خاصة قبلها . ولكن هيجل يذهب إلى أبعد من هذا زاعما أن للبنايات الثقافية منبعا أعمق وأبعد غورا وأن مؤلفيها المباشرين أى « العباقرة القوميين » Volksgeister فضلا عن الأفراد ليسوا إلا أبواقا للروح العالمية التى تستخدمهم كما تستخدم جميع القوى الجزئية الأخرى التى تظهر على مر التاريخ بوصفهم وسائل لتحقيق غاياتها العليا . أما المشكلة التى تدعى حلها فكرة « دهاء العقل » فهى تلك الظاهرة الملحوظة فى أن الحوافز الشخصية والاختبارات الذاتية للأفراد تخلق شيئا يسمو على الأفراد ويحقق قدرا معينا من الصدق الموضوعى . وفى تاريخ الفن تأخذ هذه الظاهرة صورة الفنان بمواهبه الفردية وأهدافه الشخصية حين يخضع للقواعد العامة لطراز تصدق عليه حقبة زمنية أو طبقة ثقافية بأكملها . ذلك أنه على الرغم من أن نشأة الطراز لا تتعارض مع أهداف الفنان الفرد فهى لا تصدر عن إرادة صريحة من جانبه أى أنها « عرضية » بالنسبة لأهدافه وأغراضه فهى « صورة جماعية » لا تندرج بحال ضمن مقاصده الشعورية . ولو أن « دهاء العقل » عند هيجل لا يجيب إجابة شافية عن المسألة التى نحن بصددها ، فانه على الأقل يصوغ المشكلة بصورة حادة بارزة ويحملنا على الإحساس بشدة بالمفارقة البادية على ظاهرة مثل ظاهرة الطراز . ولا يزال هذا التأثير القوى لأفكار هيجل

ماثلا فى نظرية فولفلين القائلة «بتاريخ الفن بلا أسماء» ، وعلى الرغم من أن مفهومه هذا لا يحظى بالقبول التام فقد أثبت جدواه بأن ركز انتباهنا فى حدة قصوى على المشكلات الضمنية فى فكرة الطراز .

٢ – المدركات الأساسية فى تاريخ الفن ومقولات الفكر التاريخى :

يصور فولفلين عملية الانتقال من عصر النهضة إلى الباروك عن طريق خمسة أزواج من المدركات . ويمكن النظر بعامة إلى كل زوج على أنه يكشف عن وجوه مختلفة للتطور ذاته من الصارم البسيط إلى الأكثر تحررا وأشد تعقيدا . ويطلق عليها عبارة « المدركات الأساسية » لأنه يرى أنها لا تقبل التطبيق فحسب على الحقبة المعينة التى أوحى تحليلها بها بل تثبت قيمتها المرة تلو المرة عند تفسير مجرى تاريخ الفن . واكتشاف هذه المدركات الأساسية يقدم الدليل فى نظر فولفلين على أن ثمة مبررا قويا لنظريته القائلة بتاريخ الفن بلا أسماء ذلك أن العثور على هذه المبادىء العامة للتطور قد عزز من إيمانه بأن ثمة صورا فائقة للطبيعة الفردية تكمن وراء الجهود الفنية للحقب الطرازية المختلفة .

وكان الهدف الذى سعى فولفلين إلى تحقيقه هو شرح بعض الأمثلة التاريخية على التغير فى الطرز مستعينا بصيغ معينة بحيث تكون بقدر المستطاع بسيطة مفهومة شاملة . ويعتقد دون شك أن هذه الصيغ تدلل على صحتها الشواهد مرة بعد أخرى على مر التاريخ ، ولكنه لا يفترض أن لهذه الأمثلة التاريخية المتشابهة أى أصل « قبلى » مشترك ، سواء وجد فى تكوين معين ثابت للروح البشرية ، أو فى بعض المسلمات الضرورية الحتمية للإدراك الفنى . أما النقاد الذين يعربون عن شكواهم من أن فولفلين لم يأت بأية « مقولات قبلية » فانهم لعاجزون عن إدراك ما كان يقصده فولفلين من ناحية فضلا عن المعنى الحقيقى لمثل هذه المدركات من ناحية أخرى . ووفقا لفلسفة كانت النقدية فان قبلية المكان والزمان أو قبلية العلية تعنى أن الظواهر كافة ينبغى أن تتبدى فيها بالنسبة لنا صور المعية فى الوجود والتتالى والعلية وبعض العلاقات المشابهة الأخرى ؛ فلا يمكن تصور موضوعات التجربة إلا وفقا لهذه المقولات التى تضع للمعرفة كلا من مسلماتها وحدودها . غير أن فولفلين لا يدعى « لمدركاته الأساسية » أيا من هذه الدعاوى . وعلى الرغم من كثرة ما قد نقف عليه

فعلا من حالات دالة عليها ، فليس لهذه طابع العمومية بحال ، فمدركاته مستمدة من تجارب خاصة وأعمال فنية أو طرز معينة ولا تصدق إلا على حقب معينة محدودة. وعلى الرغم من أن فولفلين يتحدث عن صور مختلفة من « الرؤية » ، فلم يكن يتصور وجود أى ملكة عمومية أبدية للإنسان كهذه ، بل لم يكن يفكر فى شكل أساسى معين للاتجاه الجمالى من شأنه أن يحدد مختلف وجوه الإبداع الفنى . فلم يكن يهمه أن يجد إطارا يمكن للأحداث التاريخية أن تتلاءم معه ، كما لم يكن يسعى إلى صوغ مبادئ جمالية عامة ، بل غاية ما كان يرجوه هو وضع « قوانين » لدورية التاريخ .

وقد نسلم بأن مجرد كون هذه « المدركات الأساسية » قد استقرئت من بعض الظواهر التاريخية المفردة لا ينفى صدقها على كل زمن وعصر أو أن لها أصلا « قبليا » فى طبيعة الإدراك الفنى ذاته ، بل إن صور المعرفة المتعالية (الترانسيدنتالية) الكانتية لم تكن لتتضح لنا إلا من خلال خبرات معينة ، ولكن التجربة تفضى بنا ، فى هذه الأحوال ، إلى الوقوف على مبادئ أو مقولات تميز التجربة دون أن تكون مشتقة منها ، أو محددة لنوعية أية خبرات خاصة . ولكن « مدركات » فولفلين « الأساسية » شأنها شأن المقولات الجمالية كافة ، لا توحى لنا بها فحسب تجربتنا لأحداث تاريخية فردية ، بل إنها محددة أيضا منطقيا بهذه الأحداث . صحيح أن فولفلين إنما يقترب بتحمسه هذا للمبدأين القائلين باغفال الأسماء وبالدورية ، اقترابا وخيم العاقبة من القول « بالوعى العام » فى العلم ، بيد أنه لا يغيب عن ذهنه قط أن الفردية فى صور الفن تمثل ماهيتها وجوهرها ، وهى فى ذلك تختلف تمام الاختلاف عن مقولات المعرفة التى لا يظهر معناها الحقيقى إلا إذا تغاضى المرء عن الاختلافات الفردية للتجربة . فان مدرك الزمن أو العلية فى العلوم الطبيعية لا يفترض ضمنا وقوع أية ظاهرة مفردة ، بل إن الأرجح أن قدرة المرء فى حد ذاتها على تجربة الظاهرة تنتج عن دعواه بوجود هذه المدركات . ولكن الحال يختلف عن هذه تمام الاختلاف لدى المدركات الأساسية فى تاريخ الفن ، فلا يتضح للمرء أى معنى لمدركات التمثيل الخطى أو اللونى والمسطح أو المجوف ، والصورة المغلقة أو المفتوحة والتنظيم الواضح أو غير الواضح ، والترتيب التجميعى أو التكاملى لأجزاء الصورة ، ما لم يرجع لوقائع ملموسة وتجارب معينة عاناها أو إلى مقاصد

الفنان الفعلية . وحسبنا أن ننتزع السمات الفردية للعمل الفنى ، فلا نلفى شيئا يصح أن نطلق عليه صفة الفن .

وينادى ذلك الفريق من نقاد فولفلين الذين يريدون أن يقيموا تاريخ الفن على أساس من نظام للمقولات القبلية – الأمر الذى يتفق بطبيعة الحال مع وجهة نظرهم وإن لم يكن لذلك علة شافية – بأن مقولات فولفلين ليست « أساسية » فى واقع الأمر [1] . وهى ليست كذلك على هذا المعنى بل لم يكن يقصد بها ذلك أصلا . فلم يكن ليدخل فى حسبان فولفلين قط أن ترد كل تلك الثروة من الطرز الفنية إلى بضعة مبادئ صورية عليا ؛ فلقد كان يدرك على الدوام أن التغيرات التاريخية المختلفة للجهود الفنية لا ينضب لها معين ولا سبيل إلى تقريرها بناء على مذهب منطقى معين . وكما أنه من غير الممكن فى نظر « المدرسة التاريخية » أن يستنبط القانون الوضعى من القانون الطبيعى ، كذلك لم يكن فولفلين يرى أن « مدركاته الأساسية » يمكن أن تتلاءم بحال مع أى مذهب فى علم الجمال . ولعله كان سيعدل من عبارة رانك فيقول : « إذا أنت استطعت أن تتصور الفنون المرئية من كل وجوهها فلن تستطيع أن تتصور الباروك » أو ربما قال : « لك أن تصور الباروك بجميع إمكاناته ولكنك غير مستطيع قط أن تتكهن بكارافاجيو وروبنز ورمبر ندت » . والواقع أن وجوه الباروك وإمكاناته هى على وجه التحديد كارافاجيو وروبنز ورمبراندت . فمن أين يتأتى للمرء أن يستنبط هذه «الإمكانات» إلا من معجم للفنانين أنفسهم ؟ ففى مجال التجربة الجمالية ، يتعذر علينا – إذا ما كان لنا أن نتحدث بلغة الفلسفة الكانتية – أن نصل إلى أية مدركات إلا من حيث انبثاقها عن الأعمال الفنية ذاتها . وقد تطغى الميول الفنية العامة لعصر من العصور على الأهداف الشعورية لدى فنان بعينه ، ولكنها لا تمثل بحال مبادئ يمكن أن نقول عنها إنها قبلية وحتمية وفائقة للطبيعة التاريخية . والأحكام العامة الوحيدة التى يمكن أن نطلقها على الفن هى أنه « فن » أو « جميل » أو أننا لا ندرى ما هو . فانه

---

(١) Erwin Panofsky : « Der Begriff des Kunstwollens », Zeitschrift fur Aesthetik, XIV (1920), 330- 1 ; « Ueber das Verhaltnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, » ibid., XVIII (1924-5), 130-1. Edgar Wind : «Zur Systematik der Runstlerschen Probleme, » ibid., p. 481.

مع أية محاولة لوضع تفسير أكثر تحديدا ، يخرج المرء من دائرة غير المشروط واللازمنى إلى محيط النسبي والتاريخى .

ومع ذلك فاذا ما قيل لنا إنه لا ينبغى أن نأخذ الطبيعة القبلية للفن على أنها تعنى بعض الأسس المتعالية (الترنسيدنتالية) ، بل ترمى على الأرجح إلى « معنى » مثالى خاص ، وربما قيل إن العمل الفنى يعرب عنه مستقلا عن تشخيصه الواقعى وعن ظروف منشئه الممكنة ، فلا يحق أن تعمينا هذه الدعوى الواهمة عن الحقيقة الماثلة فى أن « المعنى الذى يرتبط بالأثر الفنى من أبد الآبدين إلى أبد الآبدين » ليس إلا من قبيل تحصيل الحاصل ، وأن ما نحن بصدد الحديث عنه فى واقع الأمر إنما هو وجه معين أو اختيار معين لسمات عينية ووقتية .

وحتى مع ذلك النسق الصورى المجرد — أى ذلك النسق المتفق والمنطق الذى يقول « بالمدركات الفنية الأساسية » والذى ينادى به نقاد فولفلين من أنصار المدرسة الكانتية المحدثة — فمن قبيل المحال وضع ثبت متسق شامل للمبادئ الصورية العليا فى الفن . فليس من المتعذر فحسب التكهن بالمستقبل الفنى ، بل إنه من المحال أيضا أن نصل إلى وصف كامل شامل لكل ما تحقق فعلا . فلا تكشف الابتكارات الفنية على أى وجه من الوجوه عن أصل مشترك مفرد كما لا تؤلف سلسلة منطقية أو كلا منطقيا . وليس ثمة حتمية لحدوثها سواء بحثنا عنها فى تسلسل هذه المبدعات التاريخى أو فى قطاع عرضى اجتماعى للتاريخ . مثال ذلك أننا لا نستطيع أن نستنبط من مدرك « التلوينى » التغيرات المختلفة لذلك الأسلوب المعين فى الرؤية والتمثيل سواء تلك التغيرات المعاصرة لبعضها البعض داخل طراز معين أو تلك التى تحدث تباعا إبان حقب مختلفة كما لا يمكن تصور وجود « مشكلة أصلية واحدة كبرى » يمكن فى نطاقها كما قيل فهم جميع المقولات الفنية المشروعة (١) .

أما فيما يتعلق بالماضى ، فان الوصول إلى عرض شامل لمشكلات الفن يتوقف على ما إذا كان فى استطاعة المرء عند تعريف « المشكلة الأصلية » المزعومة للفن أن يصل فى واقع الأمر إلى أقدم شكل تمثلت فيه هذه المهمة المقترحة — ذلك لأنه

---

(١) E. Padofsky ; « Ueber das Verhaltnis der Kunstgeschichte, » q. 130.

من المشكوك فيه أن نتمكن دائما من تصور وتركيب الصور القديمة استنادا إلى الصور المتأخرة ، حتى إن تضمنت هذه الصور المتأخرة الصور الأولى، وهذه تمثل أيضا مشكلة فى حد ذاتها . أما عن الحاضر فان وضع عرض منهجى للمدركات الأساسية يعنى أن هناك نوعا من التجانس فى الأهداف فيما يتعلق بالفن السائد فى أى حقبة معنية - وهو ما لا يسمح به فولفلين بحال . فهو القائل : « لأن نطلب أن تستنبط مثل هذه المدركات من مبدأ عال واحد ، فذلك مطلب لا يجد فى اعتقادى ما يبرره . إذ إن أسلوبا معينا واحدا فى الرؤية قد ينشأ عن ظروف مختلفة »[1] . ومعنى ذلك أن المدركات الأساسية الخمس لفن الباروك قد تنشأ أصلا عن مجموعات منفصلة من الظروف ومن ثم فلا يجدر بنا أن نسارع بالقول بأنها تعرب عن وجهة نظر عالمية كلية مفردة أو أنها قد جاءت نتيجة لتقليد تاريخى فريد - رغم أنها تسهم ، بوجه عام ، فى خلق أسلوب موحد للعيان . والحقيقة أن « التلوينية » والارتداد والافتقار النسبى إلى الوضوح إنما ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا فى فن الباروك ، مثلما يرتبط الأسلوب الخطى والطراز المسطح والصورة المقفلة فى عصر النهضة ، غير أنه ليست هناك من ضرورة أو « تسلسل منطقى » للعلاقات المتبادلة بين هذه الخصائص . ففى فن الباروك يصاحب نزعة التلوين والغموض ميل إلى توحيد وإخضاع عناصر العمل الفنى المختلفة لمبدأ سائد ، على حين يظهر فى الطرز الأخرى كما فى المذهب التأثيرى على سبيل المثال أن الخصيصتين السالفتين قد يصاحبهما تفضيل للوحدات المتنوعة والتكوين « التجميعى » . أما بالنسبة للمستقبل فان أى تعداد كامل لكل المشاكل الفنية الممكنة سيتطلب إما قوى كشفية عظمى أو أنه سيعنى أن الفن محكوم عليه على الدوام بمعالجة المشكلات التى توصلنا فعلا إلى معرفتها وإلى حلولها المرة تلو المرة وفى هذه الحالة تكون مهمة التأريخ للفن مهمة تافهة متواضعة .

والعلاقة التقابلية التى وجد أنها تقوم بين « المدركات الأساسية » إنما تدل ، كما قيل ، على أن فى الإمكان وضع نسق تصورى إدراكى وأن الصور الفنية تمثل على الدوام حلولا لمشكلة بعينها وأن مثل هذه المشكلة دائما ما تظهر تحت قناع من

---

(١) Wolfflin : Gedanken zur Kunstgeschichte, p. 19.

الحلول البديلة الممكنة . وعلى ذلك فان كل نقيض للموضوع وحله يكشف عن الطبيعة الباطنة للعملية التاريخية ، ولو أن دعاة هذا الرأى لم يكونوا يدركون فى كل الظروف والأحوال أنهم إنما يقتفون أثر هيجل ليس إلا . ولكنه على حين أن مدركات فولفلين الأساسية ذات طابع تقابلى لا شك فيه فان العلاقة بينها ليست نسقية تنظيمية بل تاريخية . فالطرف الثانى من كل زوج لا يصدر منطقيا عن الطرف الأول بل إنه يمثل فحسب مرحلة متأخرة فى مجرى الأحداث . ويستوى الأمر بالنسبة لأى هيجلى ولكنه ينطوى فى نظر فولفلين على خلاف كبير ومع ذلك فان فولفلين لا يزال بعد متفقا مع نقاده المريدين « للنسقية » حتى إنه ليصف أيضا تاريخ الفن على أساس فكرة الحلول البديلة ويعالجه كما لو كان تاريخا للمشاكل وحلولها . ولكنه يبدو هنا متجاهلا للحقيقة الماثلة فى أن بعض التغيرات المتعلقة بالتطور الفنى تحدث دون أية « مشكلة » وأنه فى جميع الظروف والأحوال يقوم الحل فى الغالب على اختيار ما بين أكثر من إمكانين . ولقد كانت الصياغة التقابلية لمدركاته الأساسية التى كان من شأنها أن برزت السمات الطرازية المختلفة على أعظم قسط ممكن من الحدة تلائم أشد الملاءمة الغرض التعليمى من مؤلفه . ولكنه ربما يكون قد تجاوز الحدود فى وصفه « التخطيطى» لمادته . ذلك أن القول بوجود حلين فحسب إنما يدخل عادة فى باب التبسيط المخل . ومثال ذلك أن تشكيلية الصورة تمثل أسلوبا ممكناً ثالثاً من أساليب التمثيل إلى جانب الخطية والتلوينية ، كما لا تمثل التشكيلية وجها آخر للخطية . ثم إن العمق المحدود ينبغى أن يميز عن العمق غير المحدود وأن يفرق بين هذين والتمثيل المسطح ، من حيث إن هذه أساليب لتنظيم الفراغ . وقد ينشأ هذا التمثيل المسطح عن مجرد الرغبة فى زخرفة سطح معين ، ولكنها قد تعرب أيضا عن نبذ جذرى للفراغ ، وفقا لنظرة أخروية . ثم إن صور المجوف تصبح بمضى الزمن أكثر تميزا واختلافا عن صور المسطح ؛ وتقوم فروق كبيرة فى هذا الصدد بين فن التصوير الخاص بالحقبة الهولندية المبكرة وفن عصر النهضة الإيطالى ومذهب الصنعة (التصنع) والباروك ثم المذهب الطبيعى والمذهب التأثرى . وفى لوحات أمبروجيو لورنزيتى Ambrogio Lorenzetti التى تصور مشاهد من المدينة ، يختلف تنظيم الفراغ اختلافا بارزا عن مثيله لدى جيوتو

Giotto كما يختلف عن قواعد المنظور فى الفن الإيطالى إبان القرن الخامس عشر . فالتمثيل المتجانس للعمق فى فن عصر النهضة والبنية غير المتجانسة للفراغ فى أعمال الفنانين أتباع مذهب الصنعة (التصنع) والتصور الدينامى للفراغ لدى فنانى الباروك إنما هى حلول مختلفة عديدة للمشكلة . وعلى الرغم من أن هذه الإمكانات جميعها لم تكن متوافرة فى أى زمن بعينه ، فانه لا يمكن دون شك أن نزعم أن فى مثل هذه المرحلة المتقدمة من التطور التى كان يمثلها فن الباروك ، كان من الميسور أن ترد مشكلة الفراغ إلى مجرد الاختيار بين بديلين كما نادى فولفلين .

وعلى ذلك فرغم محاولات فولفلين فى بعض الأحيان أن يبرر الطابع التقابلى « لمدركاته الأساسية » فان ما كان يتصوره هو علما للأنماط لم يكن إلا مذهبا للصور البصرية والطرازية . وهو يهدف دون شك إلى جمع طائفة كاملة من المبادئ الصورية بقدر المستطاع ، ولكن لا حاجة بها لأن تكون تامة أو متجانسة لكى تكون ذات قيمة عملية . ولقد كان فولفلين فى تأليفه لعلم للأنماط من هذا القبيل يسعى إلى تحقيق الأهداف ذاتها التى سعى إليها ريجل ، وكلاهما يذكرنا بدلتاى وجهوده فى اكتشاف الأنماط الأساسية لوجهة النظر الأوروبية العالمية الكلية [1] .

والواقع أن صاحب فكرة وضع علم تاريخى للأنماط الفنية هو جوتفريد سمبر Gottfried Semper فقد كتب يقول : « وكما هو الحال مع صروف الطبيعة فان أعمال أيدينا ترتبط أيضا بعضها ببعض بوساطة بضعة أفكار أساسية ، وتجد هذه أبسط تعبير لها فى بعض الصور والأنماط الأصلية . وإنها لمهمة على جانب كبير من الخطر أن نميز بعض هذه الأنماط الأساسية للصورة الفنية ونتتبع مراحلها التقدمية حتى ذروة تطورها . ومثل هذه الطريقة التى تشبه تلك التى اصطنعها البارون كيفييه Baron Cuvier من شأنها إذا ما طبقت على الفن ، أن تعيننا ، على أقل تقدير ، على أن نستعرض الحقائق استعراضا واضحا وربما أمدتنا بأساس لنظرية فى الطرز وما يشبه خريطة للإمكانات أو دليلا للكشف [2] . وهذا المنهج

---

(١) راجع Hans Sedlmayr : Introduction to Riegl, Gesammelte Aufsatze (1929), p. XX.

(٢) Gottfried Semper : «Entwicklung eines Systems der vergleichenden Stillehre », Kleine Schriften (1884), p. 261.

المماثل لمنهج ريجل وفولفلين إنما هو أدعى إلى إضاءة الطريق أمامنا حيث إنه يكشف لنا عن منشأ تلك الفكرة القائلة بعلم للأنماط الثقافية ويبين لنا إلى أى مدى صب هذا العلم فى قالب المنهج المرعى فى العلوم الطبيعية . والواقع أنه قد قيل حديثا بأن محاولة دلتاى لرد وجهات النظر المختلفة تجاه العالم ، إلى أنماط أساسية معينة ، إن هى فى الحقيقة إلا محاولة تجريد الأحداث التاريخية من خاصيتها التاريخية[1] .

إن أى علم للأنماط الثقافية يجنح إلى فرض نظام لا زمنى على الحقائق التاريخية ، وقد تردى فولفلين فى هذا الخطأ مثلما تردى فيه ريجل ودلتاى أو الكتاب الذين تأثروا بالمدرسة الكانتية المحدثة أو بعلم الظاهريات لدى هسرل ، مع خلاف واحد وهو أنه لم يقع مرارا وتكرارا فى مثل هذا الشرك مثلما وقع هؤلاء . ووجه الخلاف الرئيسى بين الاتجاهين يكمن فى أن فولفلين ميز مدركاته الأساسية إلى حد كبير باعتبارات سيكلوجية وفسيولوجية فى حين أن الفلاسفة المثاليين يحقرون علم النفس مثلما يزدرون علم وظائف الأعضاء ويخضعون كلاً من الحقائق النفسية والتاريخية لمزاعم تقول بوجود عالم أعلى « للصدق » .

ولقد قيل بحق إن الصور البصرية — بالنظر إلى كونها أدوات للإدراك البصرى الصرف المتعين فسيولوجيا وغير الانفعالى — لا تمت بصلة إلى المعايير التى يقاس بها الطراز أو بالدوافع إلى التغيرات الطرازية . والصور البصرية لا تعتبر بهذا الوصف خطية أو لونية ، كما أنها ليست تسطيحية أو تجويفية ، ذلك أن معايير هذه الفوارق إنما تخرج عن دائرة البصريات البحت . و « الرؤية » باعتبارها قوة مشكلة للطراز ، لا تعد وظيفة بسيطة من وظائف العين إذ هى تتضمن أيضا عاملا تعبيريا منشؤه الاتجاهات الروحية التى تفسر الواقع وتشكله[2] . وعلى ذلك فان فولفلين نفسه لا يعرض لها قط كما لو كانت نشاطا عضويا مجردا ، ولكنه رغم

---

(١) Hans Freyer ; « Diltheys System der Geisteswissenschaften, », W. Goetz-Festschrift (1927) pp. 492, 497 ff..

(٢) Panofsky : « Das Problem des Stils in der bildenden Kunst », Zeitschrift fur Aesthetik X (1915), 462 ff.

ذلك لم يسلم قط بأن التعبير الذاتى الشخصى كان فى وقت من الأوقات عاملا من عوامل ابتكار الطرز . والحقيقة أنه قد سلم بأن مدركاته الأساسية « إنما تشير إلى متقابلات روحية حسية تبلغ فى رسوخها وعمقها حدا يجعل من المتعذر أن تعرف بغير كونها صورا للتعبير » ؛ ولكنه يؤكد من ناحية أخرى أن هذه المتقابلات » «ليست إلا مخططات تصلح للتطبيق على وجوه كثيرة وفقا لحالة المرء النفسية ، وأنها حتى ولو لم تكن تخلو من وجه معين من وجوه التعمد والقصدية ، فلا علاقة لها بما يسمى بعامة فى تاريخ الفن باسم (التعبير) » ولقد كان موقفه فى هذه النقطة ، كما هو شأنه فى نقاط أخرى ينم عن حيرة وتردد . « لهذه المدركات دون شك وجهها الروحى » كما قد يسلم فولفلين ، ولكنه أصر على تقرير أن هذه المدركات تتعلق بمنتجات عمل الفنان التى يتعذر تقديرها على الوجه الصحيح إلا بوساطة العين »[١] . وعلى ذلك فان فولفلين ، قد خاطر عند شرحه لمدركاته الأساسية « بالتوقف » عند حدود التعبيرى وبذلك عجز عن أن يتخطى الحدود ما بين الطبيعى المادى والفنى . ولكن ثمة آخرين بافراطهم فى صبغ المدركات الفنية بالصبغة الروحية ، وخاصة عندما ينسبون إليها « الصدق الصرف » يتخطون فى يسر كبير حدود التعبيرى إلى ما هو خارج عن دائرة الفن . أما عن مقولاتهم العامة المزعومة فى الفن التى يريدونها مستقلة عن كل تجربة عينية وعن كل حقيقة نفسانية ، وعن كل زمن تاريخى ، بحسب الصيغة التى يريدونها ، فلا يمكن أن يكون لها أى تأثير على أساليب التعبير كما أنها غير ذات موضوع من الناحية الفنية ، شأنها شأن الصور البصرية الصرف « للرؤية » ، التى لا يمكن إدراكها ، على حد تعبير فولفلين إلا عن طريق العين .

وماذا تكون إذن مدركات فولفلين الأساسية من وجهة نظر علم المناهج إن لم تكن مقولات « قبلية » صادقة صدقا لا زمنيا وإذا لم تكن أيضا مبادئ نسقية ، ثم إنها ليست مع ذلك مدركات فردية وصفية بحت ؟ إن أفضل تعريف ممكن لها هو أنها « مدركات تصنيفية »[٢] . أما أن نعترض على هذا الوصف بحجة أن إقرار

---

(١) Wolfflin : Gedanken zur kunstgeschichte, pp. 21-2.

(٢) B. Schweitzer : « Der Begriff des Plastischen», Zeitschrift fur Aesthetik, XIII (1918), 259 ff.

نقيض للموضوع يتعدى حدود التسجيل والتصنيف المجردين فذلك معناه أننا ننظر إلى عملية التصنيف نظرة ضيقة محدودة جدا [١] . فالتصنيفات التاريخية تعتمد على تنظيم للمدركات على أساس فكرة مفترضة معينة حول الهدف من التطور ، وهى رغم كونها مفترضة تحتاج إلى التحقيق والتصحيح مرة بعد أخرى . وهكذا يتضح لنا أن مدركات فولفلين الأساسية ذاتها تتجاوز حدود الوصف المجرد للمادة، أى أنها تتخطى حدود تاريخ الفن التجريبى الصرف . وكما هو شأن جميع ضروب الانتخاب والتجميع التاريخيين ، فان هذه المدركات تحدث تبسيطا وتنميطا للمادة المعطاة وتفترض ضمنا وجود نوع من « تشكيل المدركات » يتعذر دونه الوصول إلى الشىء المراد دراسته وتحقيقه . فالصورة الباروكية المفردة ليست « تلوينية » أو « تجويفية » ؛ فهى لا تصبح كذلك إلا عندما نجمع بينها وبين صور باروكية أخرى ونضاهيها بالآثار الفنية لعصر النهضة .

ومع ذلك فمدركات فولفلين الأساسية لا تصدر ، كما سبق أن قيل فى مثل تلك « المدركات التصنيفية »[٢] ، عن علم مناهج البحث فى العلوم الطبيعية . فهى تشبه على الأرجح صيغ المدركات فى قواعد اللغة . إذ تقوم الأجرومية من ناحية على تعيين وتعريف صور التعبير المختلفة وعلى فهم التراكيب اللغوية المعطاة إلى أقصى حد مستطاع ، وفقا لصيغ نموذجية بسيطة . أما فيما يتعلق بفولفلين بوجه خاص ، فان من الأصوب فيما يبدو أن ندرك أنه إلى جانب « التاريخ اللغوى » للفن هناك « أجرومية » لوسائل التعبير الفنى أى نظام يستن بالفعل القواعد والقوانين . ولكن صدق هذه القوانين مرهون فحسب بمقدار ما تشهد به الأحداث ويستدل عليه من مجرى التطور ، أى أنها قوانين تستشف من الأمثلة التاريخية ولا تفرض على الاستعمال فرضا . ومن الواضح أن نظرية فولفلين إنما صدرت عن الاستبصار القائل بأن أى تاريخ للفن يفترض ضمنا بعض مدركات معينة يتعذر عليه تماما دونها ، ولاسيما حين يواجه تلك الثروة الطائلة من الإنتاج الفنى ، أن يضع الفوارق أو يتعرف على الماهيات أو ينتخب ما هو هام . ومع ذلك فمثل تلك المدركات

---

(١) Wind : Loc. cit.

(٢) Schweitzer : Loc. cit.

المفترضة ضمنا والمنهجية لا تتفق والمبادئ التى عرفت بالمقولات القبلية للإبداع الفنى كما أنها ليست مطابقة تماما لمدركات فولفلين الأساسية — ذلك أنه على الرغم من أن هذه الأخيرة لا تدعى كونها صورا مكونة للفن ، على المعنى الكانتى ، فهى تخطو خطوات مضطربة على الحد الفاصل ما بين الفلسفة وتاريخ الفن .

ولقد كان من شأن التأمل فى فلسفة المعرفة (الابستمولوجيا) أن اعتاد الفكر الغربى منذ زمن طويل الأخذ بالنظرية القائلة بأنه لا ينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار فى ميدان العلوم الطبيعية المقومات الموضوعية للمعرفة فحسب بل تضاف إليها المقومات الذاتية أيضا ، ذلك أن العلوم الطبيعية لا تعتبر مجرد مرآة للواقع . أما فى العلوم التاريخية فاننا لم نصل بعد بحال من الأحوال إلى هذه المرحلة ذاتها من النظر الإبستمولوجى أعنى مرحلة نتخطى بها حدود « الواقعية الساذجة » فلم تتضح بعد وضوحا كافيا مقومات المعرفة التاريخية وفقا لعلم مناهج البحث كما أن الحدود الفاصلة بين استعادة الحقائق التاريخية من جهة ، وإعادة تركيبها من جهة أخرى لا زالت غير مقررة أو واضحة ولا تزيد المادة الواقعية للبحث التاريخى عن مجموعة صامتة من التقاليد والأنظمة الراسخة والسجلات التى ليس لها بحال من قيمة عملية متعينة . أما عن الأفعال أو المشاعر أو الأحداث الفعلية الماضية فان أى معرفة تتأتى للمؤرخ فى هذا الصدد إنما هى معرفة من الدرجة الثانية فضلا عن أنها غيرة مباشرة . بل إن تلك المنتجات التاريخية — وعلى رأسها الأعمال الفنية والأدبية — التى تنطوى على معان وقيم فى ذاتها تبدو إذا ما قورنت بالمجرى الحى للتاريخ مجرد وثائق وأسانيد، أى أنها شواهد غير مباشرة على ما وقع بالفعل ومن ثم فهى عرضة لتفسيرات مختلفة . إنها بنايات تظهر إلى الوجود ثم تفنى وتزول ويذيع صيتها ثم تفقد شهرتها ، ولكنها مع ذلك تمثل أيضا موضوعات هامة تبدو قيمتها لمن يدركها وكأنها غير مشروطة ولا زمنية . فاننا غير مستطيعين بناء عليها أن نكتشف المعنى الموضوعى للأحداث التاريخية التى تصورها ، كما لا نستطيع أن نستنبط — على أى وجه من وجوه التحقيق — المعنى والقيمة القاطعة التى كانت تحملها هذه الأعمال فى نظر معاصريها ، بل إننا لا نصل أيضا إلى فهم ماهية الصدق الذى تحمله تلك القيمة التى نعزوها إليها فى واقع الحال . ذلك لأننا لا نتفهمها بطريق مباشر بل بوساطة مقولاتنا

فى التفكير والشعور ، وإنه لمن الأهمية بمكان أن نتبين بوضوح طبيعة هذه الأنماط إذا ما أردنا أن نصدر حكما صحيحا على المسافة التى تفصل بيننا وبين فن الأجيال الماضية .

وإن الفنانين والشعراء والفلاسفة لمولعون بالحديث فى يقين بالغ وحماس شديد عن ماهية الفن اللاتاريخية أو ما بعد التاريخية (أى ماهيته الخالدة الأزلية) . ومن الواضح أن ملاحظة أ . م . فورستر E. M. Forster التى تقول إن التاريخ يتطور أما الفن فيقف فى سكون ؛ ليس لها غير قيمتها البلاغية ، ذلك لأنه ما من شىء يتطور فى وضوح وجلاء مثل الفن ، كما أنه ليس كالأثر الفنى فى تغير وظيفته التاريخية تغيراً كليا بالغ السرعة . وعلى كل فان ذلك لا يقترب بنا أى اقتراب من المشكلة الحقيقية المتعلقة بالمعالجة التاريخية للآثار الفنية . وربما كان الفن ناتجا تاريخيا أولا وقبل كل شىء ومع ذلك فقد نجد تاريخ الفن تحت تصرفه طائفة معينة من وجهات النظر والمدركات والمعايير التى لم تصدر عن موضوع بحثه ، بل صدرت عن اتجاه معين حياله أو عن منهج خاص فى صياغة المدركات . ومما لا شك فيه أن نشأة الدول وزوالها يعتبر ظاهرة تاريخية بيد أنه يحق لنا تماما أن نسأل عن مدى الدور الذى لعبته وجهة نظر المؤرخ والأسئلة التى طرحها فى صوغ بنية هذه المدركات ، وعلى أية حال فمن الممكن أن يكون ذلك موضوعا للتحقيق الانتقادى . والواقع أنه من الممكن معالجة هذه الظواهر بطريقة « غير تاريخية » بمعنى أن ينظر إليها من زاوية علم الاجتماع النسقى أو القانون الطبيعى بل إن من الممكن المناداة بأن فكرة الدولة قد نمطت عن غير حق تنميطا تاريخيا مثلما ينادى فلاسفة المدرسة الكانتية المحدثة ذوو الميول الأفلاطونية . وعلى هذا القياس ذاته فقد يسلم المرء بأن الفن إنما هو أساسا ظاهرة تاريخية ، على أن ينادى فى الوقت ذاته بأن مؤرخ الفن يعالج مشاكله من ناحية واحدة وبطريقة مفرطة التبسيط ، أو يقول على الأقل بأنه يستعين بمدركات لا تنسحب كلية على السمات الفعلية للأعمال الفنية ذاتها .

وثمة شىء مؤكد واحد وهو أن أيا من الفنان الأصلى فى معرض ابتكاره وخلقه والمشاهد المتقبل للأثر فى لحظة تجربته الجمالية ، لا يدرك العلاقات التاريخية التى تكتنفهما . فالفنان لا يشعر بغير العالم المعاصر له ، وهو ينتج لهذا العالم ، على

حين أن الشخص الذى يستمتع بالعمل الفنى استمتاعا تلقائيا ساذجا ، لا يشعر بغير هذا الأثر وحده ، كما أنه يستغرق تماما فى تجربته هذه . أما وجهة نظر المؤرخ للفن مثل ريجل بنظريته القائلة بتساوى جميع الطرز والأذواق من حيث القيمة فانها وجهة نظر مغايرة تماما لما يراه الفنان أو المشاهد . فالتجربة المباشرة فى الفن ، تتميز دائما — رغم أنها لا تعرف أية إمكانات طرازية أخرى — بمشاعر التعاطف أو النفور أو الخوف ذات الماهية الإيجابية أو السلبية حتى ولو كانت هذه لا شعورية . فان نسبية المعرفة لدى مؤرخ الفن ، الذى يقيس جميع الإنجازات بمعاييرها الفنية الخاصة ، إنما تشل تماما من ذلك الانطباع التلقائى بالقيمة والماهية التى يحدثها الأثر الفنى . وإذ يضع المرء فى اعتباره هذه الحقيقة ، ينبغى عليه أن يدرك أيضا أن وجهة النظر التاريخية لا تختلف بحال عن وجهة النظر الجمالية ، التى ترى فى الأثر الفنى صورة صرفة « منزهة عن الغرض » ، وذلك لكونهما أبعد ما يكونان عن الماهية الساذجة والشخصية والعملية للتجربة الفنية المباشرة . ومن هذه الناحية أيضا ، تبدو وجهة نظر فيلسوف الفن غير طبيعية وتحكمية بالمقدار ذاته ؛ والواقع أن فكرة الأثر الفنى الذى يستحوذ على جميع الصفات الجمالية الأساسية إنما هى من أبشع الشطحات التجريدية فى هذا الميدان برمته ؛ إنها نتاج ما يسميه مالرو Malraux « بالمتحف» أى تلك الغرفة الراكدة الهواء والتى قطعت كل صلة لها بالحياة . والواقع أنه لا تقوم هناك غير صور للقديسين فى الكنائس وتماثيل فى الميادين والجبانات ، ولوحات فى المنازل الخاصة والقاعات العامة ، لا يعلم أى منها بأمر الآخر كما لا تربط الواحد بالآخر وشيجة أو رابطة . وليس هناك من سبيل آخر غير سبيل مدركات النقد الفنى أو تاريخ الفن ، لكى تصبح هذه الآثار نماذج قابلة للمقارنة والتأليف والفهم لنشاط بشرى كلى موحد .

وإن مجرد انتخابنا لما هو ذو صلة بمجرى التاريخ ، والفصل ما بين الغث والثمين من الإنتاج الفنى لعصر من العصور ، والجمع بين الأعمال التى يعترف لها بالأهمية ، إنما هو عمل فكرى تلقائى خلاق ، يأتى نتيجة للاقتناع بوجهة نظر معينة ، لا تفرضها المادة موضوع البحث ، بل تحددها وجهة نظر نأتى بها معنا لكى نتوسل بها إلى دراستها وتحقيقها . وقد تبين أن مثل هذا الانتخاب يختلف من جيل

إلى آخر ، بل قد يختلف أيضا من مؤرخ إلى آخر ، ذلك أنه يتوقف على الأحكام الجارية حول الآثار الفنية المتوافرة مثلما يعتمد كذلك على هذه الآثار ذاتها . وهو يقرر سلفا جانبا كبيرا من أحكام مؤرخ الفن كما يتضمن فى صورة جرثومية مبادئ التفسير التي يلتزم بها . أما الفكرة القائلة بأننا نبدأ بجمع واستعراض المادة ، ففكرة باطلة واهمة . فالمسألة مسألة انتخاب الحقائق أولا ثم تفسيرها وتقويمها بعد ذلك ، فالحقيقة أننا لا نسجل غير تلك الحقائق التي سبق أن نظمناها فعلا فى سلسلة تاريخية ذات مغزى ، وهى تلك الحقائق التى يمكننا أن ندرك كنه ظهورها وانبثاقها المطرد — أى الحقائق التى أصبحت تشكل ، بعبارة أخرى ، مشكلة بالنسبة لنا وتجد قبولا من جانبنا بوصفها ذات صلة بموضوعنا . وذلك صحيح على الأقل مع تحفظ واحد وهو أن هذه التفسيرات المفترضة ضمنا ينبغى أن تخضع على الدوام للمراجعة والتنقيح وذلك بمواصلة البحث فى المصادر والمراجع ، والواقع أنه يعاد النظر فيها كلما نشأ ثمة توتر بين الحقائق وتفسيرها . والحق أنه يتعذر الفصل علميا بين مهمة البحث فى المصادر والنقد التاريخى كما لا يمكن الفصل بين عرض المادة وتفسيرها وقد لا يتيسر لنا أن نميز بين العوامل المختلفة التى تسهم فى نشاط واحد مفرد فى حقيقة أمره ، إلا عن طريق التأمل فى منهج البحث التاريخى .

لقد نادى إدوارد ماير بأن معيار الأهمية التاريخية هو « القدرة على إحداث التأثير » . فكتب يقول [1] « التاريخى هو ما له تأثير » وهو رأى يكشف تماما عن مدى النسبية التى تبدو عليها المقاييس التى يعتمد عليها المؤرخ فى انتخابه لمادته . فالشىء « ذو الأثر » هو ما يعتبره المرء كذلك . ولا يشرع المرء فى أن يسائل نفسه عن كيفية ظهور حقيقة ما أو يحاول تبرير وجودها واكتشاف حقائق أخرى ربما تكون قد نشأت عنها ، إلا إذا بدت هذه الحقيقة فى سياقها الخاص بارزة تستلفت النظر أو بدت مصدرا لمشكلات . ويمكن القول على معنى من المعانى ، إن كل الوقائع والأحداث الماضية كانت على نحو ما « ذات تأثير » . وليس هذا هو أساس المشكلة ، بل إن أساسها هو اتصال التأثيرات بالموضوع ، وذلك يتوقف على وضع المشاهد التاريخى ووجهة نظره . وإن كل وجهة نظر جديدة لينذر

---

(١) Eduard Meyer : Zur Theorie und Methodik der Geschichte (1902), p. 36.

يعقدمها شعور معين بالسخط على التفسير المعتاد لبعض الحقائق التى اكتشفت فاعليتها الخاصة على نحو مفاجىء . ولكنه مهما بلغ هذا الاكتشاف من خطر ، فمن العبث أن نداوم الشكوى من كثرة ما تغفله كتابة التاريخ من معالم الأحداث الفعلية . ومما لا شك فيه أن علم التاريخ لن يصاب بخسارة فادحة إذا ما أغفلت المصادر التاريخية مثلا ذكر « زهور البنفسج التى وطئتها الأقدام وقت فتح ليج » الأمر الذى تفجع له البعض [1] . ومن ناحية أخرى ، فان جهلنا الشديد بالأمراض التى كانت تصيب الفنانين أو الاهتمامات المادية التى كانت تشغل بالهم فضلا عن ضآلة معلوماتنا على وجه العموم بطفولتهم وحياتهم الأسرية وقراءاتهم واهتماماتهم الثقافية ، قد يكون لها آثار أبعد ما تكون مدى ، بل إننا بالنسبة لفنان قريب العهد جدا مثل كوربيه ، نفتقر إلى القدر اللازم من المعلومات التى توحى لنا بصورة شبه مرضية بالظروف النفسية التى أحاطت عمله . ثم يأتى بعد ذلك دور تاريخ الفن ويخضع هذه المادة البالغة حد الجفاف لمزيد من الرقابة والحذف ، بحيث ينتخب من بينها ، ما يتفق ووجهة النظر الثقافية والاجتماعية لكل مؤرخ على حدة .

ولكن إذا ما كانت مسألة اكتشاف العوامل الهامة فى مركب تاريخى معين ، تتوقف على الأخذ بفكرة مسبقة ، فلا يسع المرء إلا أن يتساءل عن كيفية الحصول على مثل هذه الفكرة التى ينبغى أن نفترض أولا وقبل كل شىء أنها تأتى نتيجة لما نعلمه سلفا عن التاريخ من جانب ، وأن نتساءل من جانب آخر عما يمكن أن يكون معيار صدقها . والجواب بسيط للغاية ، رغم أن الفلسفة لم تهتد إليه بالسرعة الكافية . إن المبدأ الذى يأخذ به المرء ، إنما يتفق أساسا مع قول نابليون المأثور « يدخل المرء المعمعة أولا ثم يرى ما سوف يكون» فالمرء يبدأ بدعوى تعسفية إن فى قليل أو كثير ، تتعين وفقا لموقفه التاريخى ، بمعنى أنه يبدأ بقصد معين أو عمل إرادى مقرون بالغرض المناسب له ، وعندئذ يتبع المرء الطريق التى تحددت معالمها على النحو السابق أو يعدل من هذا الطريق بقدر ما تتفق الحقائق التى تظهر له مع هذه

---

(1) Theodor Lessing : Geschichte als Sinngebung des Sinnlsen (1921) 3rd., p. 15.

الطريق أو تخالفها [1] . ولا شك أن البنية الجدلية لهذه المهمة إنما تزداد تعقيدا مع كل خطوة ، ذلك أن كل ما ينبثق من حقائق جديدة « يتوقف إلى حد ما على الفكرة المسبقة والدراسة التمهيدية والاختيار الأصلى للطريق . وإن المرء ليجد نفسه مدفوعا دائما من وجهة نظر بعينها إلى وجهة نظر أخرى ، دون أن يصل إلى حل نهائى . ومثل هذا الاعتماد المتبادل القائم بين كل من هذين العاملين اللذين يسهمان فى المعرفة ، ليس وقفا على الدراسات التاريخية وحدها ، فانه يكشف عن صراعنا مع الحقيقة الواقعية عن طريق مختلف صور المعرفة والإرادة . ولا تكشف الطبيعة التلقائية لوجهة نظر المؤرخ عن نفسها فى أسلوبه فى انتخاب مادته وإنما تتبدى فى طريقته فى تنظيم هذه المادة أيضا . ففى مدرك الجماعات والمدارس والتأثيرات وحركات المقاومة وكذلك التاريخ باعتباره عملية تعمل بدافع من القوة الدافعة الممثلة فى التناقضات الداخلية ، تكمن الصور والوسائل المتعددة لعملية صياغة المدركات ، التى يتم بواسطتها إدماج الوقائع التاريخية الحية ـ رغم كونها مستغلقة على الفهم فى حد ذاتها ـ فى صورة منطقية معقولة ، وإن أصابها التهويش بمقدار كثير أو قليل . فليس هناك من سرد تاريخى يمكن أن يصف الأحداث « على نحو ما وقعت بالضبط ». ولقد كان مقضيا على جهود « رانك » فى سبيل الاحتفاظ بمباشرة الحقائق التاريخية بالفشل فى نهاية الأمر . ولقد كان لهذا المبدأ نفع عظيم فى مجال تصحيح التعميات الفلسفية فى التاريخ ، بيد أنه إذا ما اتخذ قاعدة تحتذى بحذافيرها ؛ فانه سيبدو دون شك مناقضا لطبيعة التاريخ ذاتها . وليس الأمر قاصرا على فلسفة التاريخ ، بل إنه لا سبيل إلى تحقيق أشد الأبحاث التاريخية الخاصة عقما وقصور خيال إلا على حساب بعض الحقائق الملموسة المباشرة التى لا بد من إغفالها . فان مولد التاريخ باعتباره دراسة منهجية إنما يؤذن بنهاية التاريخ باعتباره عملية حية نامية . فان فكرة التقدم وحدها « تحد من سلطان » الوقائع التاريخية ـ إذا ما كان لنا أن نستعير التعبير الذى استخدمه رانك ـ ولكنه يتعذر تماما أن نورد سردا تاريخيا ذا معنى لأى شىء على الإطلاق إذا لم تكن هناك الفكرة ، على الأقل فى صورتها الأكثر عمومية والأقل

---

(1) راجع Georg Simmel: Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1907), p. 20.

تقيمية أى مدرك التاريخ بوصفه « عملية » . فالعمل الفنى إن هو إلا عالم صغير قل أن يتبين المؤرخ ما له من كيان موحد قائم بذاته . أما أن نعالجه كما لو كان قد جاء نتيجة لهذه التأثيرات والتقاليد والنظم أو على أنه شاهد على تيارات وأذواق وبدع سائدة مختلفة ، فذلك حقيق بأن يجرده من طابع الفردية والاستقلال اللذين نراهما سمات أساسية للتجربة الفنية . ولقد أشار ماكس فيبر إلى أن تعريف إدوارد ماير لما هو تاريخى بأنه « الفعال » إنما يحد من سلطان الوقائع التاريخية شأنه فى ذلك شأن غيره من التعريفات ، كما أنه قد يؤدى إلى إغفال المرء للقوى المبدعة الخلاقة فعلا فى التاريخ نتيجة للاهتمام ببعض المسائل الخارجة عن الموضوع فى الغالب الأعم والتى تهتم « بالمتعاقبات »[1] . ومثل هذا النمط من التفكير حقيق بأن يأتى بثمار دانية إذا ما طبق على تاريخ الفن — وهو نوع من الدراسة من عادته أن « يحد من سلطان » المادة التى يعرض لها قبل أن يقدم على أى وجه على معالجة المسائل المتعلقة بالكفاءة والتعاقب . فان هذا التاريخ يرى فيما يرى أن أعمال روبنز الفنية « هى لوحات باروكية » ، كما يخيل له كذلك أن لوحة انتويرب التى تحمل عنوان « النزول من على الصليب » ، قد تمثل لوحة (روبينية) ولكن هذه لا تعتبر بحال إنتاجا مطلق الفردية ، ليس له من فروض مسبقة أو توابع لاحقة . وإن الأعمال الفنية التى تظهر للتجربة الجمالية على الدوام مستقلة مكتملة فى حد ذاتها تعتبر فى مفهوم مؤرخ الفن حلقات فى سلسلة ذات طابع متواصل فى كثير أو قليل . ولا تكتسب الأعمال الفنية أى معنى أو واقع تاريخى ، إلا بالقياس إلى الأعمال التى سبقتها وكذلك تلك التى لحقتها باعتبارها مراحل فى اتجاه فنى أو خطوات أو منازل للراحة على الطريق إلى هدف معلوم . مثال ذلك ، أن جانبا كبيرا من فنون العصر الحديث يتعذر فهمه تاريخيا إلا إذا اعتبر خطوة فى عملية تهدف إلى تحرير الإدراك البصرى من سيطرة النماذج التصورية ، وإذا ما عولج على أنه مرحلة من التطور الذى يفضى إلى « المفهوم البصرى الصرف » لدى الفنانين الانطباعيين . ولكنه فيما يتعلق بالإدراك « الجمالى » لكل عمل فنى على حدة ، فان خط التطور الذى يمضى من الأخوين فان أيك إلى

(١) Weber : « Untersuchungen über die kultur-wissenschaftliche Logik », Gesammelte Aufsatze (1922).

مونيه أو سيران يبدو ممتنع العلاقة تماما به . كما لا يقدر أن يكون الفنانون الأفراد الذين شاركوا فى هذا التطور قد ألموا — مهما بلغت درجة وعيهم بالأهداف الفردية التى سعوا إليها — طالما أن مجرى التطور هذا قد بقى ناقصا غير تام — ولو إلماما طفيفا « بالهدف » الذى يكمن وراء أعمالهم . وإن الرابطة التاريخية التى تربط بين مختلف الأعمال الفنية وبين الفنانين الأفراد من أبناء الغرب ، إنما هى فى الحقيقة قوة حية ولكنها قوة خافية إلى مدى بعيد ، كما أنه لا سبيل إلى أن تصبح ضربا من التجارب التى هى طوع الفهم والتحليل إلا بفضل الجهود التى تبذل فى مضمار تاريخ الفن . فتفسيره لهذه الظواهر من شأنه أن يعزو إليها ميلا لا تكتمل عناصره إلا بطريق تدريجى ، كما لا يحتمل أن يكون فى مكنة الآخذين بهذا التيار ، فى الوقت الذى يكون فيه الهدف المفترض فى طى المستقبل ، العلم بوجوده .

وبوسعنا القول بوجه عام ، إن مبدأ الاتصال فى التاريخ يلقى التأييد أو الإنكار وفقا لاهتمامات الفرد الشخصية أووجهة نظره الاجتماعية . فان أورتيجا ى جاسيت ، على سبيل المثال ، يأخذ بمبدأ ذرى للغاية حين ينادى بأن الفكرة القائلة بأن «كل شىء يرتبط بكل شىء آخر» إن هى إلا «تهويل ينطوى على اجتراء شديد وصوفية [1] ويذهب تولستوى إلى رأى مشابه ، ولكنه يصوغه باللغة الفردية للفنان المبدع . فقد قال فى حديث له مع ضيف فرنسى « لا تحدثنى عن تطور الرواية ولا تقل لى إن ستندال يشرح بلزاك وإن بلزاك يفسر فلوبير . فليس هذا إلا من أضغاث أحلام النقاد . . فالعباقرة لا يشتق الواحد منهم عن الآخر ، فهم ذوو تفرد واستقلال»[2]. ومثل هذه الأقوال والتصريحات ، وبغض النظر عن أية أهواء سياسية حزبية لدى الكتاب ، إنما تكشف عما يمكن أن يسمى بالنظرة « التحررية » أو الليبرالية ، التى تقوم على معارضة أية فكرة تقول بأن تيار التاريخ يقرر سلفا . فى حين من ناحية أخرى ، عندما يؤكد مفكرون مثل شيلنج أو طائفة من أنصار الفلسفة العضوية مبدأ الاتصال فى التاريخ ، فمن الواضح أن ذلك مرده إلى شعورهم بأن أى خرق

---

(١) Ortega Gasset : « The Concept of the Generation», in The Modern Theme (1931), p- 13.

(٢) جرت هذه الحادثة عام ١٩٠١ .

أو انتهاك للتمتع المستقر بالحقوق التاريخية إنما هو إزعاج غير مرغوب فيه ، من شأنه فيما يحتمل أن يثير الشك فى صدق المعايير التقليدية[1] .

وإن ثمة لحمة تربط بين المدركين القائلين بالاتصال التاريخي والنمو العضوى ، فان كلا منها مرتبط بالهدف الأيديولوجي الذى يرمى إلى ضمان قسط من الاستقلال الذاتى للقيم « العليا » وإلى استبعاد الحوافز المادية من مجال التفسيرات التاريخية ، بالنظر إلى ما وصفت به هذه الحوافز من أنها عرضية زائلة وممتنعة الصلة تماما بالموضوع .

ومن الممكن أن ندرس مشكلة الاتصال فى التاريخ من وجهتين مختلفتين من النظر فى آن واحد . فقد يحق للمرء ، على سبيل المثال ، أن يأخذ برأى جورج سيمل ، فى أن المجرى الحقيقى للتاريخ طابعه الاتصال غير أنه لا مناص من أن تتضمن الصورة التى يرسمها المؤرخ للأحداث عددا من الصور الجزئية المتقطعة التى يتعذر ربط الواحدة منها بالأخرى ربطا تاما[2] . وقد ينادى المرء بنقيض هذه الفكرة تماما ، فيقول إن الوقائع التاريخية متقطعة بطبيعتها ، ومليئة بالثغرات كما لا تتجه إلى وجهة بعينها ، وإن ما يأتيه المؤرخ من وصف وشرح وتعليل هو الذى يجعل لتفكك الأحداث وفوضاها نظاما مفهوما متسقا . والحقيقة أن مجرى التاريخ يبدو متصلا بمقارنته بالتحليل الذى يجرى لعناصره ودوافعه وطبقاته والذى لا بد أن ينهض به أى بحث علمى . ومن ناحية أخرى ، فان مجرى التاريخ ، عند مقارنته باستمرار التجربة الحية والتدفق المتصل للحياة النفسية ، فانه يبدو متقطعا بالنظر إلى احتوائه على أفعال وعلاقات خارجية بين العوامل المحركة ، ذلك أن الاتصال الحقيقى الذى تتتابع فيه المراحل الفردية وتتداخل وتسرى بعضها فى البعض الآخر دون ظهور أية عوائق واضحة ، لا يوجد إلا فى حياة الإنسان الباطنية النفسية . وحركة التاريخ إنما تتألف من عناصر متصلة وعناصر متقطعة ، فاننا نرى فى شطر من مجراه أن الأحداث وثيقة الرباط والصلة ولكن الخيط لا يلبث أن ينقطع وتظهر فى مجرى

---

(١) راجع Georg Lukacs : Der junge Hegel (1948), p. 558.

(٢) Simmel : « Das Problem der historischen Zeit », Zur Philosophie der Kunst (1922), pp. 193 ff.

التطور ثغرة . وبعبارة أخرى فان تيار الأحداث يتخذ مجرى باطنا ويسمح لتيار آخر بالظهور على السطح . وحيال البنية المتغيرة لمجرى التاريخ فانه يبدو أن ثمة تعسفا كبيراً فى الأخذ بطريقة السرد المتصل الصارم للوقائع التاريخية أو طريقة السرد المتقطع جذريا لهذه الوقائع . فان ما يقع فعلا يحمل هذين الطابعين على الدوام ، فهو تارة يمضى فى اندفاعه دون انقطاع ، وتارة أخرى يعمد إلى القفز . ولا ينقطع الخيط فى واقع الأمر أبدا إلا فى حالة فناء حضارة برمتها ، وإن هذا لقليل نادر . ولا شك فى أنه يحدث دائما أن يتشابك أحد الخيوط مع خيط آخر ويتداخل التطور الروحى مع التطور الاقتصادى وتاريخ الفن مع التاريخ الاجتماعى وتاريخ العلوم والتكنولوجيا والمودات . . . الخ . ولا تخلو مراحل الطرز المتصلة من الثغرات ، والحقيقة أن هذا الاستمرار يقطعه كل تقدم جديد ، على الرغم من أنه يستحيل الحكم عليه بالضياع طالما بقيت هناك أى من منجزات هذا الطراز المعنى قائمة . فان الحضارة المسيحية لم تقض على الحضارة اليونانية الرومانية ، بل إنها على الأرجح قد اندمجت فيها . ولكن الحضارة اليونانية الرومانية تعرضت قبل ظهور المسيحية لكثير من الصدمات والتغيرات حتى أن النظر إلى تاريخ فنونها ، كما سعى إلى ذلك وينكلمان على سبيل المثال ، على أنه تاريخ من التقدم المطرد المتصل ، لهو ضرب من الخيالات الواهمة .

وعلى أحسن الفروض ، لا يتسنى لتاريخ الفن أن يحقق لنفسه واجهة ظاهرية من الاتصال الذى لا انقطاع فيه ، إلا عن طريق التبسيط الذى يتجاوز حدود المألوف للمجرى الحقيقى للأحداث . ويتأتى ذلك باتخاذ تيار سائد (واحد) ومجرى رئيسى واحد من التقدم ، والعمل على أن يتوقف كل شىء عليه . ولكن الحقيقة أنه توجد على الدوام عدة اتجاهات ، وطائفة مختلفة من المسارات التى يتخذها الفن فى تطوره . وعلى مؤرخ الفن أن يتلمس خلاصة هذه الأحوال المتداخلة المتشابكة ، وحرى به أن يفعل ذلك إن هو أراد أن يحصل على سرد للوقائع يتسم بقدر من التجانس والاتساق ويسلس له قياده كذلك ، ولكنه ينبغى أن يضع نصب عينه أنه على الرغم من أنه يقدم لنا سلسلة من الظواهر التى تقبل المقارنة وتخضع لتوجيه مماثل ، فان الواقع ينطوى على مزيج متلون من الأنشطة والجهود الخاصة التى كثيرا ما تتعارض أغراضها وتناقض بعضها البعض .

وتطور الفن فى أية مرحلة من مراحل حضارة متقدمة ، يحدث على مستويات مختلفة ، وفى طبقات واتجاهات متباينة وفقا للميول والتقاليد الاجتماعية السائدة . ولا يرجع هذا الطابع الطبقى لتطور الفن فحسب وعلى أى وجه من الوجوه إلى أن هناك أجيالا مختلفة تعمل عملها إلى جانب بعضها البعض ، بل إنه يرد كذلك إلى ما يقوم بين مختلف الطبقات الاجتماعية والتعليمية من منافسة وصدام وما تفرضه على الفنان من مهام تتفق واهتماماتها وحاجاتها الخاصة . أما القول بما إذا كان لهذا التيار أو ذاك من بين التيارات المتلازمة المتصارعة السبق والسيادة فانما ينشأ فى العادة عن فكرة مسبقة عن التاريخ تنبثق عن وجهة النظر التى يعتنقها كل مراقب على حدة . ومن ثم فانه مَن بين المسائل التى هى مثار للجدل والنقاش تحديد التيار الذى يمكن اعتباره التيار النمطى الأمثل أو الأوجب علاقة من بين التيارات المختلفة التى ظهرت فى إيطاليا وقت وفاة رفائيل . فقد بقيت الطرز الكلاسيكية والسلوكية والباروكية الأولى قائمة كما ازدهرت جنبا إلى جنب ، ولم يكن ممكنا أن تنعت أى من هذه الطرز بالقدم أو يقال عنها إنها سابقة لأوانها . وكان المذهب الكلاسيكى لدى عصر النهضة لا يزال يخرج أعمالا رائعة عظيمة فى حد ذاتها فضلا عن كونها أعمالا تقدمية من وجهة النظر الطرازية . كما لم يكن طراز الباروك المبكر يختلف عن مذهب الصنعة فى إعرابه عن حاجات روحية حقيقية . فثمة مطالب مختلفة تدعو إليها فئات الأعمار المختلفة ، والأوساط الاجتماعية والروحية المتباينة ، والمراكز الثقافية المختلفة ، وتصدر هذه جميعها عن الظروف المحلية الخاصة وعن تقاليد التدريب الفنى ، والتأثيرات الخارجية المتغيرة . ولا تتفق أى من هذه الميول اتفاقا تاما مع الآراء التى يقول بها أى فنان معين ، كما لا تستنفد أى منها الإمكانات الطرازية التى يمكن اكتشافها فى الأعمال المصنفة على النحو السابق . ويمكن القول بأن تشابك الموقف الروحى وتعقده وكذلك تشابك الاهتمامات والتأثيرات وتعقدها لا يتبدى تماما فى أى من الطرز المعاصرة فى تلك الحقيقة .

وليس هناك من تاريخ للفن بوسعه أن يمثل واجهات متعددة كتلك التى تمثلها حقائق التاريخ أو يتحدث مثلها بمختلف الأصوات ، كما أنه ليس فى مقدور أى تاريخ للفن أن يستنفد تلك الثروة الكبيرة من الإمكانات المتاحة للفنان حتى فى مرحلة مبكرة نسبيا من الحضارة . ويذكر أرنست هيدرتش Ernst Heidrich

فى إحدى مقالاته المتعلقة بعلم مناهج البحث . أن جميع الكتابات التاريخية فى الفن إبان عصر النهضة برمتها حتى تلك التى تنسب إلى فاسارى Vasari وكاريل فان ماندر Karel Van Mander « والتى تصل مباشرة بين العالم القديم وعصر النهضة مستبعدة بذلك العصور الوسطى تماما لا تزيد على كونها خرافة ضخمة مهولة [١]».
وإن هذه الملاحظة سليمة للغاية،ولا حاجة بنا إلى أن نضيف إليها شيئا غير القول بأن تاريخ الفن جميعه يقوم على خرافات من هذا القبيل . فالرومانسية حين اكتشفت أهمية العصور الوسطى التى كان نصيبها الإهمال قد أغفلت بدورها حقبا واتجاهات أخرى . وهكذا يعجز كل تصوير عن نقل طبيعة الحقيقة التاريخية فى تلونها وتشعبها فان كلا من هذه الصور إنما هو إسقاط لحقيقة واقعية متعددة الأبعاد لا حدود لها ولا سبيل إلى استنفادها فوق سطح مستو تظهر فيه العلاقات الفنية بصورة بسيطة نسبيا. وإن ترجمة البنية الفنية لحقبة تاريخية إلى بعد واحد لا تستنكر إلا فى حالة إذا لم تقتصر فحسب على إغفال تلك العوامل التى كانت خافية عن ناظرى المراقب المفرد بل تعدت ذلك إلى إغفال العوامل التى كان حقيقا به أن يتنبه إليها ، وكان فى الحق مدركا لها والتى تخطاها مع ذلك عامدا فى سبيل أن يقدم لنا مخططا للأشياء أشد جاذبية وأوضح صورة وأكثر اصالة . وشاهد ذلك أن عرض بول فرانكل Paul Frankl لفن المعمار الرومانسكى يدين ببساطته وبطابعه المهيب إلى إغفاله لميل واحد كان يميز فن المعمار الرومانسكى منذ البداية كما أوضح رودلف كاوتزش Rudolf Kautzsch على الرغم من أن هذا الميل لا يبرز جليا حتى نصل إلى طراز المعمار الكلونى . إذ يقرر فرانكل تأييدا لنظريته أن الحقبة الرومانسكية جميعها قد أخرجت طرازا متزنا تجميعيا موحدا (Seinsstil) فى حين أن الواقع أنه قد كان هناك ميلان طرازيان أحدهما سكونى والآخر حركى . وقد سار كل منهما جنبا إلى جنب ثم اندمجا [٢] . ويؤكد هنرى فوسيلون شأنه فى ذلك شأن رودلف كاوتزش الطابع الطبقى أو كما يسميه بتعدد نغمات الطراز ، تلك الطبقات التى ينبغى أن تقرأ مجتمعة كما لو كانت عددا من الأسطر الموسيقية .

---

(١) Ernst Heidrich : Beitraäge zur Geschichte und Methodologie der Kunstgeschichte (1917), p. 15.

(٢) Rudolf Kautzsch : «P. Frankl, Die Frûhmittelalterl. u. roman. Baukunst», Kritische zur kunstgeschtlichen Literatur, 1-11 (1927-8).

والحقيقة الماثلة فى أن بعض سمات الطراز تبدو معاصرة لبعضها البعض لا تعنى فى نظره أنها ذات عمر واحد أو من نوع واحد . وينبغى علينا أن نتصور عملية التاريخ كما لو كانت تقوم دوما على الصراع بين ما هو الحال فى موعده والسابق لأوانه وذلك الذى عفّاه الزمن . فان تاريخ الفن الخاص بحقبة معينة لا يواجه فحسب أعمالا فردية تنكر صورة المزاج السائد فى حقب متعددة مختلفة ، بل يواجه أيضا عناصر من الآثار الفنية تختلف اختلافا بينا عن وجهة النظر الطرازية . فاننا نقف على ميول طرازية وقتية ودائمة ونقف على بعض السمات الباقية التى أصبحت بالفعل بائدة قد عفّاه الزمن . كما نعثر أيضا على بوادر لسمات أخرى لم يحن عصرها بعد كما نجد أهدافا محدودة الأمد وتقاليد بعيدة الأمد(١) .

وينصب اهتمام تاريخ الفن أساسا على الاتجاهات والحركات التى تظهر فى ميدان الفن ، ومع ذلك فان الحقيقة الفنية الوحيدة هى الأثر الفنى . فجميع المدركات إن هى إلا تجريدات محفوفة بالخطر إن تجاوزت حدود الشيء الواحد المفرد العينى الذى هو موضوع التجربة الجمالية بغية ضم عدد من الآثار المختلفة . فانها تستبدل الخلق المحدد المعين الفريد بمقولة لا تتفق وأى من الحقائق الجمالية ، بمعنى الحقائق التى نعاينها عن تجربة مباشرة . وقد نادى كونراد فيلدر بأنه ليس هناك ما يسمى « بالفن » ، إذ لا يوجد غير الفن البصرى باعتباره «صورة للقدرة البصرية الصرف» وهناك الشعر باعتباره فنا للغة إلى آخره . ولكنه لم يتابع فكرته الجديدة المثمرة هذه حتى النهاية ، ذلك لأنه ليس هناك من شيء يمكن أن نطلق عليه اسم « الفنون » أيضا ، من حيث هى حقائق جمالية تختبر وتعانى معاناة مباشرة ، فلا تعدو هذه كونها أفكارا مجردة وتعميمات أو هراء فى هراء . ولا يصلح للحكم على التجربة الجمالية وإحقاقها حقها سوى نوع من أنواع المنطق الآخذ بالمذهب الإسمى . وهكذا فان وليم بندر ، يذهب فى اتباعه لهذا النمط الفكرى الاسمى الى حد مناداته بأن ما عبر عنه بروح الزمن Zatgeist وكذلك أيضا مفهومه الخاص عن « الجيل » لا يعدوان كونهما ضربا من التجريد . وهكذا يبدو ، والحال هذه ، أن شخصية الفنان هى الحقيقة النفسية الوحيدة المسئولة عن الأثر الفنى . ولكننا نعود فنقول إن هذه « الشخصية » تعد أيضا باعتبارها خالقة لجهد فنى خاص oeuvre أى مجرد

(١) Henri Focillon : Vie des formes (1947), 3rd ed., pp. 82-3.

موضوع لعدد من الأعمال الفنية ، فكرة تجريدية ، ذلك لأن هذا الجهد الذى يستغرق الحياة كلها ، فى وحدته وكيانه المستقل ، لا يمكن أن يكون قط موضوعا لتجربة عينية محددة . فجهد الفنان فى فنه الذى يصطلح على تسميته بالعمل oeuvre ليس فى الواقع غير واحد من أسماء الجمع أو المدركات الجماعية التى تعتبر بحق أدوات لا غناء عنها لدى مؤرخ الفن وإن كانت تنأى به لسوء الحظ عن الأثر الفنى الحقيقى .

والخطر الأكبر الذى يتهدد تاريخ الفن ،والذى تعرض له الفن على الدوام منذ أن وضعت فلسفة ريجل التاريخية حجر الأساس لمنهجه الحديث فى البحث ، هو أن يتحول إلى مجرد تاريخ للصور والمشكلات . وحال أن يستسلم لهذا الخطر ، فسوف لا تبدو الأعمال الفنية الفردية وشخصيات الفنانين فحسب غير ذات موضوع على نحو ما ، بل إن ذلك سيكون أيضا مآل الموقف التاريخى بما ينطوى عليه من أحوال معيشية معينة . فلسوف ينصب جل اهتمامه على المشاكل الصورية والتقنية ، التى قد تشغل بحلها أجيالا كاملة والتى ستبدوا وكأنها لا تنبثق فحسب وفق نظام واتجاه محدد بل عن ضرورة باطنية معينة أيضا . وعلى هذا القياس ينظر إلى كل رائعة فنية وكل صورة طرازية وكل أثر فنى على أنه مجرد حل لمهمة ينبغى أن يعاد بناؤها أى على اعتبار أنها حل معروف لمشكلة لم تعرف بعد . وتاريخ الفن ، إذا ما عولج على أنه تاريخ للمشكلات ، فانه لن يصور تطور الطرز وارتقاءها إلا فى صورة مسائل ينبغى حلها ، وأزمات داهمة وألوان من الصراع الحتمى ومن التقلبات التى لا مفر منها . ولسوف يحيل مجموع الأعمال والميول الفنية المتعايشة والمتلاحقة إلى صراع درامى بين الإرادة والواقع ، وإلى كفاح مرير متصل مع الطبيعة ، وإلى سلسلة من المتاعب التى تأخذ بعضها برقاب بعض ولا تعرف لها خاتمة أو نهاية . ويتحول الأثر الفنى إلى مجرد شاهد أو مثل على مشكلات الصورة . ويبدو أن ذلك هو حظ الفنانين جميعا فى هذا النوع من التاريخ ، كما أن أعمالهم لا تحظى بقسط من المغزى أو الأهمية إلا بقدر ما تعتبر أسسا أو بقايا تطور موجه إلى أداء مهام مطردة التعقيد .

ومثل هذه المشاكل والمهام هى مشاكل ومهام حقيقية إلى أبعد حد ، فهى ليست من البدع المختلقة أو خرافات علم مناهج البحث ، وينبغى على أى تاريخ علمى

للفن أن يتتبع هذه المشاكل والمهام وأن يجد لها الحلول . فهناك تقاليد حية نشطة ورصيد مشترك من المشاكل الفنية ، مثلما يقوم هناك جهد مشترك ، يأخذ طريق الشعور تارة ويمضى بطريق لا شعورى تارة أخرى ، ويستهدف التغلب على هذه المشكلات . ومع ذلك فان الآثار الفنية لا تخرج إلى الوجود بقصد حل هذه المشكلات ذلك أن هذه المشكلات إنما تنبثق وتظهر فى معرض ابتكار هذه الأعمال ، لترد على أسئلة لا علاقة لها بالمشاكل الصورية أو التقنية — أى المسائل المتعلقة بالنظرة العامة أو السلوك فى الحياة أو بالعقيدة أو المعرفة . ولكن مهما كان السياق الذى تظهر فيه هذه المشاكل فليس هناك أية حصيلة من المعرفة تختص بها وتظل على الدوام فى متناول الفنان فضلا عن أن ذهنه لا يشغل بصفة دائمة بأى اهتمام عمدى بها . وقد ينظر تاريخ الفن إلى الابتكارات الفنية على عتبار أنها حلول لبعض المشكلات ، بمعنى أنها قد جاءت نتيجة لجهود متصلة بذلت فى إصرار وبصفة مستمرة خلال حقب طويلة ، غير أن الفنان الفرد لا يهدف من ناحية إلى أن يبدع شيئا يبز به أسلافه مثلا ، أو أن ييسر الأمور من ناحية أخرى للآتين من بعده . وصدق من قال : « ليس معنى أن كل عصر يوفر مواد البناء للعصر اللاحق أن كل عصر يرغب فعلا فى أن يوفر مواد البناء للعصر اللاحق »[1] . وليس هناك من مهمة رسمتها العناية الإلهية أو الواجب التاريخى الأسمى فيما يتعلق بالمشاكل الصورية أو الفنية التى ينبغى على الفنان أو على جيل من الفنانين أن ينجزوها أو يرغبوا إلى إنجازها . فبالنسبة إلى تسيان لم تكن لوحة « داناى » (والدة برسيوس من زيوس) سوى صورة لامرأة جميلة، وبالنسبة لمونيه ، كانت لوحة « محطة سانت لازار » بمثابة تصوير لانطباع أو حالة نفسية معينة . وأقوى أثر يمكن أن يخلفه العمل الفنى ، وربما كان كذلك أشد الآثار قربا إلى مقاصد الفنان يقوم على بعث هذا الجمال أو تلك الحالة النفسية . ولا يظهر لغير مؤرخ الفن وحده أن « داناى » تسيان هى الحل الذى توصل إليه عصر النهضة لمشكلة جسم المرأة العارى ، وأن لوحة « محطة سانت لازار » هى الحل الذى أوجده الانطباعيون لمشكلة النور والفراغ . ولعل صحة تناول الأثر الفنى على اعتبار أنه مجرد « حل لمشكلة بعينها » إنما هى مظنة شك كبير ، إن يكن لشىء

(١) Günther Müller : Die höfische Kultur der Barockzeit (1929).

فلأن هذه المشكلة المفترضة يستمد معناها غالبا من الأعمال التى يراد بها أن تتولى شرحها . فقبل مجىء مونيه لم تكن ثمة مشكلة تتعلق بالإضاءة بالمعنى ذاته الذى ظهرت عليه هذه المشكلة بعد لوحته المعروفة باسم « محطة سانت لازار » . ففى ميدان الفن تظهر المشكلات إلى الوجود مقترنة بحلولها ، حتى إنه لا توجد به على وجه التحديد أية مشكلات غفل من الحلول . فعرض المشكلة يترتب عليه حلها ، ويتضمن أساسا عناصر الإبداع الفنى والتجربة الإنتاجية والرؤية الخلاقة . « فالمشكلة » تسبق العمل الفنى وتمهد له ، والفنان وحده هو الذى يرسم لنفسه هذه المشكلة ، وليس فى وسع مؤرخ الفن إلا أن يسترجعها .

أما القول بأن « المشكلة » من حيث هى تعبير عن تناقض باطن وصراع داخلى تعتبر من مقومات أى تقدم فى مضمار تطور الفن[1] ، فليس له من مبرر فى واقع الأمر إلا فى حالة واحدة وهى أن يكون كل طراز جديد بمثابة اختيار بين إمكانين متعارضين وأن يقدم حلا يتعارض أساسا مع الحل الذى كانت له السيادة حتى هذا الوقت . ومع ذلك فلا يمكن النظر بحال إلى فن الروكوكو على أنه نقيض الباروك أو اعتبار الباروك مجرد مقابل لفن عصر النهضة . أما الفكرة القائلة بأن ثمة تعارض قائم بين الفن الرومانسكى والفن القوطى وفن العصور الوسطى وفن عصر النهضة ثم فن عصر النهضة والباروك والتقليدية والرومانسية ، والرومانسية والطبيعية فانما تنتسب إلى مفاهيم أساليب تاريخ الفن وليس إلى الفن ذاته . ومما لا شك فيه أن فكرة الاستقطاب فى الطرز تعتبر أمرا جوهريا فى عملية صياغة مدركات تاريخ الفن وفلسفة الفن ، فقد ولدت بمولد النقد الفنى الحديث ، الذى نشأ بدوره عن الصراع بين الكلاسيكية والرومانسية . فقد ظهر منذ بداية القرن الماضى كما لو أنه لا سبيل إلى فهم الطرز إلا من خلال تناقضها مع بعضها البعض . فقد تحدث شيلر عن « الطرز الساذجة والعاطفية » وقال جوته «بالطرز الواقعية أو المثالية » أو « الطرز القديمة والحديثة » . ولقد كانت الطرز فى نظر الرومانسيين هى « الطرازان اليونانى والمسيحى » ، وفى نظر نيتشه « الطرازان الأبولونى والديونيسى » وفى نظر ريجل « الطرازان الحسى والبصرى » أو « الطرازان الموضوعى والذاتى » ، وفى نظر

---

(١) Wind : نفس الموضع الصفحات ٤٤٠ ومابعدها

ويكهوف « الطرازان العازل والمتصل » وفى نظر فولفلين«الطرازان الخطى والمتلون » أما فى نظر فورنجر فكان عاملا الاستقطاب هما « التجريد والتقمص الوجدانى » ، وفى نظر فريق آخر أيضا كان « البعد أو القرب من الطبيعة » ، و « التركيز أو التميز » و « الالتزام أو الحرية » و « المعمارى أو غير المعمارى » و « القوة المركزية الجاذبية أو القوة المركزية الطاردة » و « السكونى أو الحركى» و « المتوالى أو المتزامن و « الهندسى أو العضوى » الخ . . .

أما بعد فان اتفاق الطرز المتوالية أو عدم اتفاقها مع هذه الخطة القائمة على الاستقطاب يتوقف على المكان الذى يختاره المرء ، فى تأمله لمسار التطور ، لكى يضع فيه الوقفات والفواصل كما هو الحال فى نظم الشعر ، وبالنظر إلى أن بعض العوامل التى تؤلف مجرى التاريخ متصل والبعض الآخر منفصل فان التقسيم المرحلى الدورى للحقائق هو أقرب إلى كونه محاولة لتفسير الحقائق منه إلى تعيينها . مثال ذلك أن الفن الإيطالى إبان القرن السادس عشر قد يظهر وفقا للتقسيم الذى يراه المرء لمراحله وعهوده كما لو كان ممثلا سلسلة من التحولات الهينة الطفيفة فى حين أن تقسيما آخر قد يظهره فى ثوب صراع جدلى ينطوى على تناقضات حادة وأزمات عنيفة . وتصور مجرى الفن فى صورة عملية تتألف من مراحل لنشأة الطرز وإحالتها وانهيارها إنما يرجع فى المقام الأول إلى الكيفية التى يضع بها المرء مثل هذه الفواصل أو يحذفها . وبناء على ذلك يتقرر ما إذا كان المرء ينظر إلى الفن القديم فى مراحله المتأخرة على أنه ينذر بفناء الفن الوثنى أو يبشر بمجىء الفن المسيحى ، وما إذا كان على المرء أن يرى فى الفن القوطى المتأخر انحلالا لفن العصر الوسيط أو بداية اتجاه جديد حديث فى الفن ، وما إذا كان على المرء أن يعتبر فن الروكوكو مجرد عرض من أعراض الانحلال أو طرازا له قيمته الوضعية مثل وثوق الصلة بين وحداته وهى الصفة التى تميز بها إلى أبعد حد فن القرن التاسع عشر ، وما إذا كانت « الترقيمية » pointillisme هى فيما يرجح آخر مراحل المذهب الانطباعى أو بداية لطراز التصوير النمطى الذى يسمى بطراز ما بعد المذهب الانطباعى . ولعل أشهر الأمثلة على ما يحدث من إعادة التفسير والتقييم للطرز بناء على طريقة جديدة فى التقسيم المرحلى للتاريخ هى تحليل ريجل للفن الرومانى المتأخر وشرح دفوراك للعناصر الطبيعية فى لوحات الأخوين فان أيك . غير أن أية وجهة نظر جديدة من شأنها

أن تعدل من العلاقات التاريخية المسلم بها للطرز إنما تتيح الفرصة للخوض فى محاولات من هذا القبيل فى سبيل إعادة التقييم .

أما عن رأى ريجل فى أن الطرز كافة تتساوى فى القيمة من حيث المبدأ ، فهو النتيجة المنطقية للأخذ بالفكرة القائلة بأن مغزى الآثار الفنية وقيمتها إنما يتغيران وفقا لموقف المراقب ووجهة نظره . ولكن هذه الدعوى لا تمثل غير موقف المؤرخ . فهناك فى واقع الأمر وجهان مختلفان لتقييم الأثر الفنى ، ثم إن قيمته الجمالية قد لا تكون لها فى بعض الظروف أية صلة بمغزاه التاريخى . وقد يكون الأثر الفنى على أعظم قدر من الأهمية من وجهة النظر التاريخية ، وقد يكون مصدرا لمرحلة مثمرة من مراحل التطور وقد يأتى إلى الوجود بحركة خلاقة غنية بالأعمال البالغة القيمة دون أن تكون هذه الأعمال فى حد ذاتها متميزة الجودة أو بارزة مرموقة على أى وجه من الوجوه من الناحية الجمالية . وعادة ما تلعب الآثار الفنية من الدرجة الثانية أو الثالثة دورا حاسما فى تاريخ الفن والأدب ، فمن ناحية ظهر هناك فنانون أعاظم من أمثال باخ ورفائيل ممن لم يكونوا من الفنانين الثوريين وممن لا يحتلون ، تاريخيا ، مثل تلك المراكز الرئيسية التى يحتلها كثيرون ممن هم دونهم مرتبة وقدرا . وتجدر الإشارة إلى أن الفنانين الذين يحتلون المرتبة الثانية يظهرون من الولاء لعصرهم فى الغالب الأعم قدرا كبيرا ويعكسون سمات هذا العصر بصورة أصدق وأعمق مما يعكسه أعاظم الفنانين الذين كانت أهدافهم الفنية أكثر فردية وتلقائية . وإن الخلاف بين القيم الجمالية والتاريخية ليبلغ من العمق وبعد المدى الحد الذى لن يختلف فيه تاريخ الفن اختلافا جوهريا عما هو حاله اليوم ، لو أنه تجاهل تماما عددا كبيرا من الفنانين الكبار ، مثال ذلك أن تاريخ التصوير فى هولندة كان سيظل فى جوهره على ما هو عليه لو أن رمبراندت لم يظهر إلى الوجود . حقيقة أنه كان سيظهر بالغ الفقر والهزال والجفاف — بفقد قمته وذروته — ولكنه لم يكن ليفقد الاتجاه المفضى إلى تلك القيمة .

وإن استقلال اتجاه الإنتاج الفنى نسبيا عن وجود الفنانين العظام يبدو كما لو كان يعزز دعوى « تاريخ الفن بلا أسماء » . ولكنه لا يعنى فى حقيقة الأمر سوى أن تطور الفن وارتقاءه المطرد تمثله وتعززه الشخصيات غير النابهة بصورة أبرز

وأوضح مما هو حال الشخصية العبقرية فى هذا المضمار ، وإن مفهوم الطراز تحدده الأمثلة المتوسطة أو المعتدلة من الإنتاج أكثر مما تحدده ذراه وقممه . كما لا يعنى كذلك أن الروائع الكبرى تعتمد على الإنتاج الأدنى مرتبة ، بل لا يعنى كذلك أن الأعمال التى تنم عن عبقرية فذة تنبثق وفقا لقوانين مخالفة لتلك التى تخضع لهاالأعمال التى تتسم فحسب بالموهبة الصرف . ويظهر الفنانون الكبار عادة وكأنهم يعانون من الوحدة والانعزال بين أقرانهم بمقدار لا يعانيه من هم دونهم مرتبة ، ويؤلف هؤلاء الأخيرون فى الغالب جماعة أكثر ترابطا ، ولكنهم ليسوا مع ذلك مجرد دمى لا حول لها ولا طول فضلا عن أن لهم رأيا مسموعا فى مصائر الفن ومقدراته . فان للموهوبين من أمثال بيروجينو ، وفرا بارتولوميو ، وبونتورمو فى التصوير ورتشاردسن وشاتوبريان والسير والترسكوت فى الأدب من الأهمية من وجهة النظر التطورية ما ليس للعباقرة الذين تلوهم ، فهم ليسوا ممثلين إضافيين وبلا أسماء على خشبة المسرح ، كما أنهم ليسوا بأحسن حالا من العباقرة فيما يتعلق بمدى إنطباق فكرة « تاريخ الفن بلا أسماء » عليهم .

٣ ـ الصدق المنطقى والجمالى :

مما لا شك فيه أنه قد كان لمفهوم « الصدق » الذى كان سائدا زمن فولفلين ، فضلا عن مفهومى « التاريخى » و « العضوى » الأثر الأكبر فى مولد نظريته الخاصة « بالتاريخ بلا أسماء » ، على الرغم من أنه لم يكن هو نفسه على وعى تام به . وكما أن جميع الكتابات التاريخية ومختلف وجوه النقد الفنى قد اصطبغت فى أوائل القرن التاسع عشر بأفكار المدرسة التاريخية فقد تفشت فى الفلسفة الأوربية ، سواء الأكاديمية منها أو الصادرة عن المفكرين الهواة ، مفاهيم نظرية الصدق . وأصبح من الموضوعات التى تطرح بصفة مستمرة منتظمة على بساط البحث الفلسفى ؛ الفردية التى لا نظير لها للآثار الفنية ثم طبيعة صدقها الذى يفوق الحدود الفردية . ويتدفق هذان التياران الفكريان معا وفقا للمذاهب التاريخية التى تنادى بها المدرسة الكانتية المحدثة ، ليشكلافلسفة فولفلين فى تاريخ الفن ، التى تبلور على هذه الصورة قرنا كاملا من الفكر الدائر حول هذا الموضوع .

ولم تكن الفكرة الأساسية لهذه النظرية القائلة بالصدق بالفكرة الجديدة المستحدثة ، فان كل ضروب وأنماط الفلسفة الاسمية المضادة قد استندت إلى طابع الصدق الفائق للطبيعة الشخصية والزمنية ، بل إن الفلسفة التاريخية جنحت إلى النظر إلى التاريخ كما لو كان شيئا فائقا للطبيعة الفردية ، وانبثاقا روحيا قدسيا . ولم يكن هناك ما يميز نظرية الصدق عن المذاهب السابقة سوى كونها وليدة رد فعل أشد عنفا ضد الوضعية العلمية ومن ثم اصطناعها لطابع أكثر صلابة وجذرية من طابع معظم الفلسفات المثالية الأخرى التي سارت على منوال أفلاطون فى مناهضته للسفسطائيين . ثم أعيد اكتشاف الماهية المستقلة للأنظمة الروحية ، وكان لذلك آثار بعيدة المدى . وبدت قواعد المطق وكأنها تعرب عن هذا الاستقلال الذاتى للعالم الروحى فى أنقى صوره ، ومن ثم فقد اتخذ المنطق على أنه نموذج للنظام الملتزم بالقانون والذى يمكن الوقوف عليه فى مختلف ميادين الثقافة . وسرعان ما تحول هذا الإيمان بالموقف النموذجى للمنطق إلى مصدر لأشد المفاهيم الخاطئة انحرافا وفسادا ، كما اشتقت منه بعض الخرافات التى قام على أساسها مذهب « تاريخ الفن بلا أسماء» . ولكى يتسنى لنا أن نحيط إحاطة تامة بالخطأ الذى وقع فيه فولفلين ونفهمه حق الفهم يجب أن يتضح لنا بادئ ذى بدء أن المنطق لا يصلح بحال لأن يتخذ نموذجا لتاريخ الفن ، كما ينبغى أن ندرك أن « الصدق » فى العلم يختلف تمام الاختلاف عن أى معنى قد يحمله هذا المدرك بالنسبة للفن .

وتنبثق نظرية الصدق عن التسليم بأن التقريرات الصادقة تتميز بموضوعية معينة وأنها تستند فى دعواها لنيل موافقتنا على المضمون الموضوعى لهذه التقريرات ، وهو المضمون الذى يختلف عن « معناها المقصود ذاتيا » . ولا ريب فى أن هيجل كان يفكر فى هذا النوع من الموضوعية عندما حذر قراءه من الاعتقاد بأن الأفكار لا توجد فى غير رءوس الناس . فان أى إنتاج للإنسان ، سواء كان أداة من الأدوات أو نموذجا هاما ، وسواء كان عدة بدائية أو عملا من أعقد أعمال الفكر أو الفن ، إنما يختلف عن الشيء الطبيعى من حيث إن فى وسع المرء أن يتبين فيه «قصدا» معينا ، إنما وأن فى مكنة الإنسان أن يفصل مضمون هذا الغرض أو « المعنى المقصود » للبنية المعطاة عن صورته العرضية ، وعن الظروف التى أحاطت نشأته ، بل عن الشخصية

التى أنتجته ، حتى يستطيع أن يقدم وصفا تصوريا صحيحا له . وبهذا المعنى المقصود ، الذى قد لايتحقق قط تحققا تاما عن طريق أى فعل أو أفعال نفسية خاصة ، تتصور نظرية الصدق شيئا تجتمع فيه صفتا الإلزام والمثالية كما يتمثل للذات فى صورة هدف أو مثل أعلى أو إرشاد موجه . ويقال إننا إذا ما أخذنا شيئا على أنه صادق أو طيب أو جميل فاننا نفترض أن نجد حكمنا هذا القبول من أى إنسان ، بغض النظر عن ميوله الشخصية . ثم إننا نفترض أن معنى ما نقول يبدو بالضرورة معنى متماثلا فى كل مرة يدخل فيها فى حيز الإدراك أو محيط التفكير ، وأن الشخص القائم بالحكم ، بشرط أن يؤدى ذلك على الوجه « السليم » إنما يتصور على الدوام الموضوع المثالى ذاته . وبهذه الطريقة تعتبر فكرة الصدق متميزة تماما عن مدرك القبول أو التفضيل ، بالنظر إلى كون المدرك الأخير يخضع على الدوام للأحكام التاريخية أو النفسية أو لغيرها من الأحكام التجريبية الأخرى . فالصدق نوع من أنواع القيمة ويستتبع فكرة الدعوى أو الطلب .

ومن هذه الطبيعة الموضوعية والمعيارية للقيم ، تستنتج نظرية الصدق ضمنا الطابع اللازمنى لهذه القيم ، فكما أن القيم تبدو كما لو كانت فائقة للطبيعة الفردية ، فقد ذهب الأمر إلى تصور هذه النظرية للقيم على أنها لا تاريخية . فالكامل ، على حد عبارة نيتشه « لا يمكن أن تكون له بداية » ، فلا بد أن يكون له وجود خارج الحدود الزمنية . وبحسب ما تقول به نظرية الصدق فان المعنى المقصود إنما هو صورة أو نموذج لحكم منطقى معين ، وأمر خلقى معين كذلك أو شكل خاص من أشكال الفن التى ينبغى أن نفترض أنها كانت موجودة قبل أن يقدم أى شخص على التفكير فى هذا النموذج أو تجربته . إنه قانون للفكر أو قانون للصورة يحتفظ بهوية خاصة به ، ويعطى على اعتبار أنه مستقل عن فعل التفكير أو التجربة ويعتبر بمثابة مهمة أو هدف ينبغى أن تصل إليه الذات التى تؤدى العمل الذهنى . فالقيم الروحية ثابتة وصادقة حتى ولو لم يتعرف عليها أحد أو يؤيدها أو يفكر فيها :

ولا شك فى أن التميز بين النشأة والصدق يعد من أهم الاكتشافات التى توصلت إليها الفلسفة الحديثة . وتجد فكرة التميز تعبيرا عنها فى المبدأ القائل بامتناع العلاقة

بين ظروف المنشأ والأصل ومعنى البنايات الفكرية ، أو فى تقرير أنه ما من إبداع عقلى أو متجز أو نظام ثقافى يتسنى تفسيره بالرجوع إلى الدوافع ، سواء من ناحية المرامى الشخصية لدى منشئيه أو من ناحية حاجات الفئة الاجتماعية التى نشأ بين ظهرانيها . وعلى ذلك فان كل مناهج علم النفس تدور حول بناء بنية مميزة معينة تحاول جاهدة إدراك معناها ، وهى مهمة لا تؤديها مع ذلك على الوجه الأكمل دائما ، وذلك لأنها تواجه « موضوعية » لا تقبل التغيير أو التبديل ، بل هى فى الواقع بعيدة تماما عن متناولنا كما تقوم بينها وبين هذه الموضوعية حالة من التوتر الدائم . وعادة ما ترسم لهذه الحالة التى تستلفت النظر صورة بيانية تعبيرية غاية فى الروعة . فالحق أن أيا من الدعاوى المتعلقة بالتقرير أو الأحداث التى تفضى إليه لا تخبرنا بشىء على الإطلاق حول صدقها . فان الظروف التى تحيط اكتشافا من الاكتشافات لا تجد تعبيرا عنها فى النتائج التى تتوصل إليها العملية المؤدية إلى الاكتشاف . فليست هناك سوى رابطة عرضية تربط بين نيوتن وقانون الجاذبية ، وليس من شىء قد نميط عنه اللثام من حياة فيثاغورس أو خلقه يمكن أن يغير من معنى نظريته المعروفة فى الرياضيات . فان كل أثر للصراع الذى يسبق الخلق الفكرى ينمحى تماما فى الناتج النهائى . وإن كان على مضامين الشعور أن تمر بعمليات نفسية ، فانها لا تتوالد فى نطاق علم النفس . فان هذا النطاق يبدو أشبه ببوتقة نصهار تفقد فيها هذه المضامين بنيتها الأصلية وتتخذ شكلا لا يبدو صادقا إلا للذات المفردة التى تعانيه .

ومن هنا يتضح أن منشأ التقرير لا يكون له أية صلة بمعناه الموضوعى أو بحقه فى نيل موافقتنا . فقد يكون صدق الدعوى العلمية مستقلا غالبا عن ظروف اكتشافها ، ومستقلا عما إذا كان قد جاء نتيجة لتجارب ذات صبغة عاطفية أو نتيجة لاهتمام مجرد بالحقائق ، وعما إذا كان المكتشف قد استهدف مرامى عملية أو كان الأمر على غير هذا الوجه ، بل إنه قد يكون إلى حد ما مستقلا عن الأهمية التى علقها المكتشف عليها والتفسير الذى وضعه لها . ولكننا مع ذلك إذا ما حاولنا النظر فى بنايات تخالف نظريات الرياضة أو قوانين العلوم الطبيعية ، فان الدعوى القائلة بأن معرفة ظروف النشأة لا يمكن أن تسهم بشىء فى فهمها إنما هى فرض باطل تماما ؛

ويذهب الأمر إلى أنه حتى بالنسبة لبعض التقريرات العلمية ، وفى حالة التقريرات التاريخية أولا وقبل كل شيء ، يمكن القول بحق بأن الظروف الاجتماعية والنفسية التى أحاطت هذه التقريرات ، ليست لازمة فحسب لفهم معناها بل لازمة أيضا للوصول إلى تقويم سليم لأهميتها . أما عن السنن الخلقية والمفاهيم الدينية والقواعد القانونية ، فان معانيها ستبدو فى غاية الزيف والاختلال إن هى نترعت من مضمونها التاريخى . ومع ذلك ، فانه حتى بالنسبة إلى هذه البنايات ذاتها يمكن للمرء أن يتحدث عن المعنى اللا تاريخى الذى قد يستخلص من عملية الصياغة والشرح والتعرف ويجرى توضيحه فى ذاته .

وإن فلسفة الصدق لتخلط بين الموضوعية واللازمنية . فقد تنطبق صفة الموضوعية على بنية أو قيمة أو معيار على جانب من الأهمية ، بمعنى أن من الممكن فصله عن الظروف العرضية لمنشئه ، ومع ذلك فهو يتعين تاريخيا ، فقد يتوالد فى ظروف خاصة معينة ويتغير بتغيرها ، بمعنى أنه يفقد صدقه أو يصبح عديم المعنى أو الجوهر تماما . ومع ذلك ، فسواء عزونا أو لم نعز إلى هذه الأنماط التى يزعم أنها « صادقة » نوعا من الوجود اللاتاريخى واللا زمنى والأبدى ، وسواء اعتبرنا اكتشافها عرضيا وهجرها ممتنع العلاقة بالموضوع ، وآثرنا على العكس من ذلك ، أن ننظر إليها كما لو كانت مجرد عملية « أقنمة » لمضامين نفسية تجريبية ، فان فلسفة الصدق إنما تبرز لنا فى واقع الأمر تمييزا أساسيا بين نوعين مختلفين من مضامين الشعور . فحينما نعزو إلى بنية عقلية معنى موضوعيا أو قيمة ، وحينما ننتظر من الغير أو نطالبهم بأن ينظروا بنظرة مماثلة ، فاننا نكون بذلك معالجين لأمر قد يكون فى الإمكان اشتقاقه فى واقع الأمر من ظروف تجريبية ، بيد أنه لا يمكن بحال أن يرد تماما إلى هذه الظروف . وسواء كنا مكتشفين أو مبدعين لهذه البنية أو النمط فاننا نعتقد أنه يحمل معنى لا بد أن يكون له الدلالة والصدق ذاته الذى نعزوه إليه . ويختلف هذا المعنى ، من حيث موضوعيته ونمطه القابل للاستعادة ، اختلافا كليا عن أية مضامين ذاتية وقتية للشعور وعن أية انفعالات وحالات نفسية متذبذبة تجيء وتذهب دون أن تلزم المرء بشيء ما :

ومع ذلك فان خصيصة الصدق لا تضيف شيئا إلى السمات الوضعية للتقرير ،

أما أن نجعل لهذه أقنوما بوصفها كيفا فمعنى ذلك أننا نحدث ازدواجا فى مضمون التقرير ، ونعزو إليه إلى جانب صورته الحقيقية العينية المفهومة نفسانيا وتاريخيا ، وجودا وكيانا غير واقعيين ولا نفسانيين ولا تاريخيين . ولا يعنى الصدق سوى أن بعض ارتباطات المعنى يمكن حصرها ذهنيا ، بغض النظر عن موضوعها الحقيقى ، وبهذه الطريقة يتاح لنا أن ننظر إلى الارتباطات التى قد يؤدى المنهج السيكلوجى أو التاريخى إلى غموضها وهى فى صورتها الخالصة . ويمكن القول بوجه عام بأن الانتصار الوحيد الذى حققته نظرية الصدق هى أنها ميزت على وجه الدقة بين العوامل الموضوعية والذاتية فى البنايات الروحية . والتجديد الوحيد الذى أتت به هو ذلك الحماس الطاغى العنيف الذى اتسم به تحليل هذه البنايات والأضواء التى تركزت حول تعقيدات المعنى ، حال أن تم التميز بينها وبين التجربة الذاتية . ومع ذلك فمن السهل أن يقع المرء فى شرك الصوفية الفلسفية القديمة فى مثل هذه النقطة إذا ما وجد من نفسه ميلا إلى أن يحول المركبات ذات المعنى إلى موضوعات للحدس العقلى ، ثم يفترض أنه قد وقف على دليل على الأصل اللاطبيعى واللازمنى للحقائق والقيم . ذلك أن المعايير الموضوعية للصدق إنما هى بين شخصية وليست فوق شخصية . فالصيغ أو القواعد الصادقة إنما هى فى الغالب متواضعات جارية ، بل إن القضايا التى تعتبر صحيحة استنادا إلى ما هو أكثر من مجرد التواضع ليست لهذا السبب صادقة بالضرورة صدقا لا زمنيا .

وعلى الرغم من أنه لا يسعنا أن نسمح بالقول بأن التقريرات جميعا لا تصدق إلا صدقا نسبيا وفى سياقها التاريخى أيضا — ذلك لأن هذا معناه رفض قواعد المنطق والحكم باستحالة التفكير العلمى — فانه مما لا ريب فيه أن قواعد التفكير ومناهجه قد اعترتها فى واقع الأمر تغييرات بعيدة المدى . ففى مجال العلم ، ترتكن التقريرات ذات الصدق العام إلى مذهب منطقى يتحكم فى جميع وجوه تفكيرنا العقلى ، وفى مجال الأخلاق ، ترتبط بعض المطالب غير الشرطية بطابع حضارات برمتها ، وفى حقل الفن ، يمكننا الوقوف على قواعد للصورة تصدق على حقب طرازية بأكملها . ولكن صدق كل هذه القواعد قد جاء نتيجة لقرار إنسانى وإن كان غير تحكمى

بحال . هو لا يصدر قط عن وحى فائق للطبيعة الإنسانية أو خارق للطبيعة . فان أيا من الأحادية الميتافيزيقية المطلقة أو النسبية السيكلوجية لا تقدمان تفسيرا شافيا لما تعنيه صفة الصدق . فالحقائق الصادقة والقيم المسلم بها ليست ، من ناحية ، فيضا يشع عن عالم أفلاطونى من « الصور » كما أنها ليست من ناحية أخرى مجرد تصورات ابتدعها الأفراد وتقبل التغيير كلما دعت الحاجة ، وهى إنسانية الطابع ومع ذلك فنشؤها ليس تلقائيا تماما ، كما أن وجودها ليس عرضيا زائلا على الإطلاق . والواقع أن نشأتها فضلا عن التعرف عليها أو التخلى عنها إنما ترتبط بالظروف التاريخية ، غير أن الشخص الذى يعترف بها أو يصوغها ليشعر بأنه يستسلم لمعايير فائقة للطبيعة الفردية . فقد جاءت جميعها نتيجة لمحاولات عديدة، تحددت كل وفقا لوضعها ، فى سبيل الوصول إلى الحقيقة الواقعية ، ولا تبرح الحقيقة ترسم للبشر مهام متشابهة المرة تلو المرة ، ولكن المحاولات التى تبذل فى سبيل مجابهة هذه المهام تختلف باختلاف مطالب اللحظة التاريخية . أما طابع الاتصال الذى يظهر على سلسلة المحاولات هذه والإحساس بتراكم التأثيرات الأمر الذى يكفل للحضارة البقاء فيعزى أساسا إلى ثبات الأحوال المادية وإلى نزعة المحافظة لدى الحوافز الإنسانية الأساسية .

والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن بعد ذلك هو إلى أى حد وعلى أى معنى من المعانى يمكن للمرء أن يتحدث عن الصدق الجمالى مثلما يتحدث عن الصدق المنطقى . يبدو أن ثمة موضوعية معينة تظهر فى علاقتنا بالأثر الفنى ، من حيث إننا حين نستمتع به ونقومه جماليا ، ندرك أننا حيال بنية موضوعية تفرض علينا تجاها بعينه دون اتجاه آخر ، وتمدنا بالمعايير التى تمكننا من تقديره على وجهه الصحيح . إذ يبدو لنا الأثر الفنى وكأنه يستحوذ على معنى معين يختص به ، ويتطلب تفسيرا خاصا ، على الرغم من أنه لا يصادف فى واقع الأمر الشعور أو التفسير أو التقويم ذاته دائما . وبعبارة أخرى فان معنى الأثر الفنى يثير أمامنا إحدى المشكلات التى تقبل فى الواقع حلولا مختلفة ، ولكنها تدور حول أمور موضوعية . وتحس الذات التى تعانى هذه التجربة حياله بمثل ما يحس به العالم من توتر تجاه الحقائق التى يحاول وصفها وشرحها . وبالنظر إلى أن الاهتمام منصب على أمور موضوعية ،

فان تقريراتنا حول الأثر الفني ، تصدر مقترنة باعتقاد أنها ينبغى أن تجد القبول لدى الجميع . وهى بذلك تطالبنا بصورة ما بمثل ما يطالبنا به الصدق الموضوعى ، لأنها تعرب بدورها عن شيء ينبغى الإعتراف به . ومع ذلك فان هذه لا تعد بحال تقريرات بسيطة للواقع ، ولكنها إلى جانب ذلك أحكام تقويمية ، وذلك على معنى مزدوج . ففى المقام الأول يعتبر الأثر الفنى الأصيل ، بمقارنته بسائر المنتجات الأخرى العاطلة من كل قيمة جمالية ، ناجحا وصادقا و « خيرا » فيما يتعلق بالهدف والأفكار والمناهج التى تتعلق بالحالة المعنية ، أما النوع الثانى من الصدق الذى يعزى إلى الحكم الجمالى فهو أكثر إشكالا وتعقيدا ، ذلك أن القيمة الجمالية تعتبر متوقفة على ما إذا كان الفنان قد أدخل فى عتباره مبادىء الصور الفائقة للطبيعة الشخصية ، ثم القواعد والنواميس العامة ، كما يقوم عمل الفنان بمقدار النجاح الذى حققه فى الوفاء بهذه الحاجات . ولكن ذلك إنما يدل على سوء فهم تام لطبيعة الفن مرده إلى تطبيق بعيد عن الحكمة للمدرك المنطقى الصدق على علم الجمال .

وإذا كان يحق للمرء أصلا أن يستخدم مصطلح « الصدق » فيما يتعلق بالفن ، فليس ذلك بمستطاع إلا فيما يختص بالقيمة التى تحققت بالفعل ، ولكن ذلك لا يعنى وجود قيم مطلقة سرمدية تقيم نفسها بنفسها وتطالب الفنان بتحقيقها أو أن « لديها الفرصة للتحقق » على يد الفنان . وقد يشعر الفنان بنوع من الإلتزام نحو الإذعان لبعض المبادئ الصورية ، ولكن مثل هذا الشعور لا ينم عن شيء أكثر من كون الفنان قد فرض على نفسه قاعدة بعينها ، ووظيفة هذه القاعدة هى أن تموضع مشاعره الشخصية ، فى حين أن الشخص الذى يتأمل الأثر الفنى إنما يواجه فى واقع الأمر شيئا موضوعيا . ومن الواضح أن نظرية « الصدق الجمالى » باعتباره خلاصة للقيم الجمالية التى تعيش أبدا فى استقلال عن قدرات وميول الفنان الذى يقوم بتحقيقها ، إنما هى فى الواقع تعديل للنظرية « المنطقية » فى الصدق التى تقول باستقلال الحقيقة عن الشخص الذى يكتشفها ويصوغها ، كما ينظر إلى الحقيقة وفق هذه النظرية على اعتبار أنها نظام من القوانين والنواميس المستقلة استقلالا ذاتيا والتى لا تنتسب إلى أصل أو منشأ . ونظريات الفن التى تقوم على أساس هذه الفكرة التى تقول بالصدق لا ترى فى الأثر الفنى غير محاكاة أو تعديل لنموذج مثالى ؛ بمعنى أنها تنظر إليه كما لو كان « منزلا من السماء » ، وكما لو أن مبدعه لا يزيد على كونه مجرد

وعلى الرغم مما تبدو عليه هذه الفكرة من زيف وبطلان فان لها بالفعل نفعها فى تحقيق الفهم السليم للأثر الفنى ، الذى ينبغى أولا وقبل كل شيء ، كيما تتضح معالمه على نحو طيب مرضٍ أن يفهم بمعزل عن العلاقات الخارجية كافة ، باعتباره بنية صورية تامة فى ذاتها . غير أن الدعوى بوجود بعض المبادئ الصورية الصادقة لا تعدو كونها ، فى حقيقة أمرها ، فرضا علميا مقدما على سبيل التجربة ، ذلك أن القيم الجمالية لا تعتبر صادقة إلا فى حالة افتراضنا ضمنا وجود بعض الحاجات النفسانية . فان الآثار الفنية لا تستمد قط أيا من فاعليتها أو قيمتها من التزامها ببعض المعايير التجريدية التى يفترض استقلالها عن شخصية المشاهد ، ولكنها تستمد ذلك فقط من الحقيقة . الماثلة فى أنها تسد حاجات فعلية عينية قابلة للتغير وتتعين تاريخيا ونفسانيا . وليس فى مقدورنا أن نتبين بمعزل عن هذه الحاجات الأسباب التى من أجلها تنال قيمة بعينها أو معيار بعينه القبول والإعتراف فى حقل الفن . وعندما تتغير الحاجات والمطالب ، فليس من معيار فنى يمكنه أن يحتفظ بوضعه الذى حظى بالقبول فيما سبق ، والحقيقة أن لا سبيل إلى استعادة بناء ما هو « صادق » إلا « بَعْديـًّا » إستنادا إلى الحاجات التى كان ثمة اعتراف بها فضلا عن الشعور بأنها قد سدت وأوفيت .

وفى مجال العلوم يظهر ثمة تمايز جذرى ، بل ربما كان هوة لا سبيل إلى تخطيها ، بين صدق القوانين ووسيلة اكتشافها وصياغتها ، أما فى مجال الفن فلا محل لهذا الانفصام بين الفكرة والتنفيذ ، والقيمة وتحققها ، والمعايير الصادقة وتجسيمها التاريخى ؛ فان كلا من هذه الأزواج إنما يمثل وحدة لا تتجزأ . فالأثر الفنى ذاته هو فعلا القيمة الجمالية ؛ كما أنه لا سبيل إلى فهم هذه القيمة بمعزل عن الأثر الفنى . وربما كان من حق المرء أن يتساءل عما إذا كان ثمة من معنى للحديث على أى وجه عن « القيمة فى حد ذاتها » بمعزل عن قيمة آثار فنية جزئية ، وأن نتحدث عن « الجمال » المجرد ، أو عن « الصورة » الجمالية العامة . وقد يراود الفنان فى الواقع شعور بأن عمله لم يحقق رؤياه تحقيقا كاملا ولكن رؤياه هذه لا تظهر بصورة موضوعية إلا فى العمل الفعلى ، وليس من سبيل أمام الفنان لتجربة هذه الرؤيا أو التفكير فيها أو مناقشتها إلا من خلال العمل الفنى . فالقيم الفنية إن هى إلا حقائق تاريخية ، لا يقوم لها وجود إلا منذ اللحظة التى يتم فيها تجسيمها . والفنان لا يكتشف

هذه القيم بل « يخلقها » وهو لا يعثر عليها هناك كائنة سلفا فى انتظار فهمها وهو لا يشارك فى أية كيانات ميتافيزيقية معطاة له فى أى مكان أو على أى وجه . وجملة القول ، إنه ليس فى مجال الفن ما يحق لنا أنه نصفه بأنه مقاربة لصورة ومثال . فاذا ما داخل الفنان شعور بأنه قد عجز عن تمثيل فكرته ، فلا يعنى ذلك إلا أن فكرته تفتقر إلى الوضوح والتحديد .

ولن نقف – إلا إذا اتجهنا إلى المشاهد – على حالة من التوتر بين الأثر الفنى وبين إدراكه ، أشبه بتلك التى تقوم بين مركب هام وبين إدراك أحد العلماء له . ويمكن القول بأن اتجاه التأثر الجمالى لا يخلف إلى حد بعيد أى أثر على موضوع التجربة ، فالحقيقة أن هذا الاتجاه لا يعدو كونه محاولة لتقمص المرء بقدر المستطاع لمقصد الفنان . ومثل هذا المقصد هو القيمة الموضوعية التى ينبغى فهمها . ومع كل ، فان التقييم الجمالى إنما هو ظاهرة نوعية ، تختلف فى كثير من الوجوه اختلافا جذريا عن تعرف الصدق المنطقى . ثم إن العلاقة بين النظرة التاريخية والفكرة اللازمنية تختلف أولا وقبل كل شىء فى كلتا الحالتين . وإن البحث العلمى ليسترشد بأهداف ثابتة إن فى قليل أو كثير ، كما أن العلم يحتفظ إلى حد بعيد فى اكتساب المعرفة بالاتفاق المنطقى بين قضاياه ،وتؤلف إنجازاته العلمية ، بوجه عام ، سلسلة طولية مطردة التقدم ، لا تتعين وفقا للأحداث التاريخية المعاصرة بقدر ما تتعين وفقا للاتجاه الذى يرى أن النتائج السابقة تشير إليه ، وتبعا للحلول التى وضعت للنتائج السابقة والثغرات التى يخيل أنها تتخلل هذه النتائج . ومن المقطوع به ، أنه ليس للعلوم بما فى ذلك–دون شك – علما المنطق والرياضيات الصوريان «تاريخ» بمعنى أن لها تطورا يخضع لظروف الحياة وعوارضها الخارجية ، بل إن المرء لأميل فى مثل هذه الحالات إلى الحديث عن تاريخ للأغلاط والتصورات الخاطئة أكثر من الحديث عن الطابع التاريخى للمعرفة والحقيقة الصادقتين . وإننا لنفترض أنه يتحتم على الإنسان فى سبيل معرفة الحقيقة واكتشافها ، أن يتحرر من أغلال الظرف التاريخى ، وأن يتغلغل فى محيط التجريدات اللازمنية واللامكانية . أما والحال هذه ، فغاية ما يستطاع هو وضع تاريخ للكشف ، وليس تاريخا للحقيقة أو للمعايير العلمية بعامة . وقد يكون فى الإمكان حقا صياغة نتائج التحقيق العلمى بطرق مختلفة متعينة تاريخيا

ولكن الفلسفة الهيجلية وحدها هى التى ترى أن لتاريخ هذه الصياغات أثرا على مدى تحقق الصدق الموضوعى .

أما فى الفن ، حيث يطابق تاريخ القيم الجمالية تاريخ صياغاتها ، فان مشكلة التطور التاريخى تأخذ صورة مغايرة تماما . وتتركز هذه المشكلة حول الحقيقة الماثلة فى أن الأثر الفنى الذى يتم خلقه فى موقف تاريخى معين ، ومحدد وغير قابل للإعادة يمكن أن يقوم ويتخذ موضعا للتقدير والتذوق فى مواقف أخرى كذلك . وتمثل هذه أساسا المشكلة التى حدد معالمها كارل ماركس فى مقدمته لكتاب « نقد الاقتصاد السياسى » على الوجه التالى :

« هل يمكن تصور شخصية « أخيل » فى عصر البارود والرصاص ؟ أو هل يمكن فهم الإلياذة — فى هذا الصدد نفسه — إطلاقا ، فى زمن المطبعة والصحافين ؟ أليس حقيقا بالأنشودة والأسطورة وربة الشعر أن تفقد معانيها فى عصر الصحافة ؟ »

« ولكن المشكلة لا تكمن فى أن فنون الإغريق وملاحمهم ترتبط ببعض صور التطور الاجتماعى بل إن مردها بالأحرى إلى أن هذه لازالت توفر لنا إشباعا جماليا حتى اليوم ، وإلى أنها على نحو ما تمثل معيارا أو نموذجا للكمال يتعذر بلوغه» . وإننا لنجد أنفسنا هنا حيال تناقض غريب ، غير قابل للتفسير للوهلة الأولى ، وهو أن تاريخية ومنشأ الآثار الفنية تقترن بثبات الأثر . فان ثبات الأثر الفنى — بوصفه مصدرا لتجارب متجددة على الدوام — وإن كان لا يدل على صدق لا زمنى كما اعتقد ماركس فيما يبدو ، إلا أنه يعنى على أقل تقدير نوعا من التحرر العملى من ظروف منشئه . ومن شأن الفلاسفة الذين يتخذون من فكرة الصدق مفتاحا للفهم أن يصوغوا هذه المشكلة على النحو التالى : كيف لقيمة لازمنية « أن تدخل التاريخ » ولكن السؤال الذى ينبغى على المرء أن يطرحه هو كيف يتأتى لبنية تاريخية مثل الأثر الفنى أن تكتسب « صدقا » لا تاريخيا أو على أية حال ، صدقا متعاليا على الموقف التاريخى . وكيفما كانت صياغة هذا السؤال ، فانه يتعلق بالتناقض بين الواقع التاريخى والمعايير الجمالية ، وهى مشكلة عسيرة بما فيه الكفاية ولكنها ليست على مثل التعقيد تقريبا الذى تظهر عليه المشكلة المماثلة فى مجال المنطق . ومن

شأن التسليم بأن للعوامل التاريخية الحقيقية ذات الطابع الإجتماعى والنفسانى دورا حاسما فى تشكيل الفكر العلمى ، أن يورط المرء نفسه فى صعوبات لا نجدها على الأقل فى نطاق الفن . فاذا ما اعتبرنا الأحوال القائمة ، أى العرضية القابلة للتغير ، حاسمة بالنسبة للنتائج التى يتوصل إليها فكرنا ، فاننا ننتقص بذلك من صدق «الفكر بعامة» ، ويتعين علينا أن نسلم بأن النتيجة التى انتهينا إليها لا تقل نسبية أو قابلية للجدل . على حين أننا إذا ما نظرنا إلى المبدعات الفنية و « صدقها » على أنها تتعين وفقا لظروف تتغير مع الزمن ، فاننا لا نتردى فى مثل هذه المتناقضات ، بل إن من جوهر الفن وماهيته أن للاتجاهات والأهداف المتباينة أن تتعايش . فان الاعتراف بقيمة نمط معين من الأعمال لا يحول قط دون اكتساب نمط آخر مختلف عنه كل الاختلاف لقيمة تختص به ، فان التحديد الموضعى ومن ثم النسبية المترتبة عليه لدى الأحكام الجمالية ، لا يستتبع أن تكون هذه ذاتية تماما . فالأعمال الفنية لا يناقض بعضها بعضا ، مهما اختلفت وتباينت ، والأحكام النقدية إنما هى أقرب إلى أن تكون عرضية منها إلى كونها صادقة أو كاذبة .

وقصور مدرك « تاريخ الفن بلا أسماء » يرتبط أشد الارتباط بهذا العجز عن التعرف على الخلاف بين الصدق المنطقى والقيمة الجمالية . وقد دخل فى روع فولفلين أنه بالنظر إلى أن الطريقة التى توصلت بها الذات العارفة إلى المعرفة المصوغة فى تقرير بعينه تعد طريقة ممتنعة العلاقة بحقيقتها المنطقية ، فان صاحب العمل وظروف المنشأ تعتبر ممتنعة العلاقة بالدرجة ذاتها بالأثر الفنى . ومن رأيه أن الصورة الفنية لا تبتدع بطريقة تلقائية حرة ، بل إنها تفرض أو يكلف بها ، فانها إمكان قابل للتحقيق غير المشروط ، وعلى الفنان وأبناء عصره أن يحققوه . ومثلما كانت قواعد المنطق تبدو لهوسرل Husserl فقد كانت صور الطراز تبدو لفولفلين ، أى بوصفها بنايات مثالية ، يمكن النظر إليها بمعزل عن الشخصية الفردية . وقد لا يفصل بينها وبين الحقيقة الجارية على مثل الحدة التى يفصل بها أتباع مذهب الظواهر بين الحقائق المنطقية والواقع النفسانى ، ولكنه يستوى مع أنصار مذهب الظواهر فى تأكيد أن القواعد الموضوعية تحقق نفسها فى أفعال مفردة للتجربة ، إذ إنه ينظر إلى الفرد بقدراته النوعية وميوله وحاجاته على أنه مجرد ناقل لتيارات فائقة للطبيعة الفردية وواجبة التحقيق .

أما الاستقلال الذاتى المزعوم لهذه الميول ، أى « باطنية » التطور الفنى وهو الاستقلال الذى يمثل لب نظرية فولفلين وجوهرها ، فلا يعدو كونه تطبيقا لمدرك الصدق على ميدان التاريخ . وإن هذه الفكرة القائلة بالعلية الباطنية فى الفن إنما تستوى مع فكرة « الصدق الجمالى » فى قلة حظها من القبول . وفكرة العلية الباطنية تقوم على أساس من ملاحظة سليمة مؤداها أن تطور الفن يكشف عن اتجاهات موضوعية إلى حد ما ، تناهض بعض الشىء الأهواء الفردية المجردة . فما من أحد ينظر إلى الطريقة الرائعة التى تكتسب بها الإنجازات الثقافية ذاتية فى الحركة ، يمكنه أن يتجاهل القوة التى تفرض بها بعض الاتجاهات الثقافية نفسها[1] ، أو أن ينكر أن تاريخ الفن ، شأنه فى ذلك شأن غيره من تواريخ الإنجازات الثقافية الأخرى ، وثيق الصلة إلى حد بعيد بالعلية الباطنية . بيد أنه يجدر بنا أن ندرك أن مثل هذه العلية تأخذ صورة « تفرعات » بمعنى أن استنتاجات موقف معين تتشعب إلى اتجاهين ممكنين أو أكثر . ويقول دلتاى إن « ثمة جدلا باطنا يدفع بنا من موقف إلى آخر . . . فالعقبات والصعاب الكامنة فى موقف بعينه تدفع الناس حقا إلى تخطيها ، ولكنه ليس من الصواب أن نقرر ، كما يفعل الهيجليون ، بأن هذه الصعاب تفضى بنا قطعا إلى الموقف التالى . فمن الممكن حلها بطرق مختلفة عديدة ، وفقا لمبدئنا القائل بكثرة التأثيرات[2]

ومن شأن هذا التفرع فى الطرق المتاحة أن يحد بشكل خطير من قابليته تطبيق مبدأ العلية الباطنية ذلك أن التأثيرات الخارجية ، وبخاصة الحوافز الفردية الداعية إلى اختيار بديل دون الآخر ، تظهر لنا الآن وبشكل ملموس واضح على أنها حاسمة بالنسبة لمجرى التاريخ . ولا تعد الحرية الفردية بحال ، فى نطاق التقليد الثقافى ، اختيارا تلقائيا أو تحكميا مطلقا لما يجوز محاولته ، ولكنها بمثابة قرار حر حول الدرب

---

(١) Simmel : Die Probleme der geschichtsphilos (1907), pp. 17-20 ; « Uber das Wesen der Sozialpsychologie», Archiv für Sozialwissedschaften (1908), XXVI, 286-7; Grundfragen der Soziologie (1917), pp. 22-3 ; « Der Begriff der Tragôdie der Kultur», Philosophische Kultur (1919), 2nd ed., p. 223.

(٢) Wilhelm Dilthey : «Die Funktion der Anthroplogie in der Kultur des 16. u. 17. Jahrhundert», Gesammelte Schriften, II (1914), 458.

الذى يرى السير فيه على الطريق المتشعبة . وتفاوت مقدار ما يتاح من هذه الحرية فى كل من الميادين الثقافية المختلفة إنما يعكس مدى القيود المفروضة على تطبيق مبدأ الصدق فى كل من هذه الميادين . فكلما كان طابع الميدان الثقافى المعين عقليا ، وكلما زادت ملائمته وصلاحيته لتطبيق المبادىء المنطقية الصارمة عليه كان التطور داخل هذا الميدان ذاتيا لا يتأثر بالظروف الخارجية . وهكذا نرى أن العلوم تتطور على نحو أكثر ثباتا واتصالا من تطور القانون أو العادة ، وأن دور التقليد والتواضع فى ميدانى القانون والعادة لهو أخطر من دورهما فى مجال الفن . وفى نطاق الفن ذاته تأخذ الأساليب والمهارات التقنية المختلفة فى تطورها سبيلا أكثر منطقية واتصالا من ذلك الذى تأخذه العوامل الانفعالية واللا عقلية . كما أن لطرق معالجة المواد واستخدام الأدوات فى مجال الفن ، فى واقع الأمر تاريخا خاصا بها ، يعتبر إلى حد ما مستقلا عن المقاصد والأهداف الفنية ، ولكننا إذا ما افترضنا ، من ناحية أخرى ، إمكان قيام تاريخ ذاتى مستقل للمقاصد الخلاقة فى حد ذاتها ، فمن الواضح أن ذلك سوف يجر إلى انهيار المصدر الحى للتاريخ وتمزق العلاقات الوثيقة التى تربط بين الصور المختلفة للحياة الإنسانية . فحياة الإنسان فى التاريخ إنما تكشف لنا ، عن طريق التوقف المتبادل بين مظاهرها المختلفة ، عن أقرب صورة نعرفها إلى وحدة الكائن الحى ؛ ومن عجب أن هذا المذهب العضوى ذاته الذى لا ينادى بغير العلية الباطنية وحدها داخل كل وحدة جزئية ، وفى أطواء كل مظهر نوعى للروح الإنسانية ، لهو أشد المذاهب بطشا بهذه العلاقات .

وقد أوضح ج . هويزنجا أيما إيضاح السبب الذى من أجله يعتبر مدرك العلية الباطنية ، الذى ثبت نفعه وصلاحيته التامة بل وضرورته الملحة فى مجال علم الأحياء ، عديم الجدوى أو يكاد فى مجال التاريخ . إذ يذكر أن علم الأحياء حقيق بأن يتناول الكائن الحى ، الناقل لميول فطرية ، بمعزل إلى حد ما عن بيئته ، فى حين أن كل ما نسميه « تاريخا » إنما يبدأ وينتهى بالعلاقة بين الإنسان والبيئة المحيطة به . فان « الفرنسى » باعتباره مدركا تاريخيا واجتماعيا لا يكشف عن نفسه إلا كنتيجة للعلاقات المتبادلة بين جميع الأفراد الذين يندرجون تحت هذا المدرك ، فى حين أن المدرك البيولوجى : « فأر » يمكن أن يستدل عليه بدرجة كافية من أى فأر مفرد . ويمضى هويزنجا قائلا إنه من غير الممكن أن نعرض لظاهرة مثل ظاهرة نابليون من الناحية

التاريخية ، إلا من حيث علاقته بالعالم الذى كان يعيش فيه ؛ ذلك أنه من غير الممكن النظر إليه بوصفه شخصية تاريخية ، بمعزل عن ذلك العالم . وعلى ذلك فانه على حين أن فى مقدور علم الأحياء بالنسبة لبعض الأبحاث الخاصة أن يستخلص أحكامه من التأثيرات الخارجية دون ما حرج ، فان من المحتم على التاريخ أن يعزو كل ما يحدث ، أى كل اتصال بين الإنسان وأخوانه أو بينه وبين الطبيعة إلى علل خارجية[1]. أما أن يعمد المرء إلى تصوير الأحداث التاريخية كما لو كانت عمليات تخضع لعلية باطنية ، وكما لو كانت من نتاج حوافز داخلية شأنها فى ذلك شأن الوظائف الحيوية للكائن الحى ، فان ذلك كما ينادى هويزنجا إنما هو عملية تجريد للتاريخ من طابعه التاريخى ، ذلك لأن هذه النظرة إلى الأمور تحرم التاريخ من عنصر ما ليس فى الحسبان أو ما لا يمكن تقديره الأمر الذى يعد لب التاريخ وجوهره . وحقيق بالتاريخ حينئذ أن يتحول إلى عينات للدراسة والتحليل فى ظل الظروف المعملية ، بمعنى أن مادته ترد إلى حالة يفقد فيها عدداً من سماته المميزة وهى تلك التى ترتبط بتصوره الخاص للزمن .

فبالقياس إلى الزمن التاريخى ، تبدو العمليات الباطنة مثل النمو البيولوجى والعمليات المنطقية والرياضية ، وكأن وقوعها لا يرتبط بزمن . أما الوسط الذى تحدث فيه فهو ذلك الزمن التجريدى الآلى الكمى الصرف الذى يقول به علم الكون التقليدى أو الفيزياء . وهذا الزمن أشبه بوعاء متعادل موحد متصل بشكل قاطع يرسم حدودا لمحتوياته دون أن يؤثر فى طبيعتها على أى نحو . وتصور الزمن فى صورة موحدة متجانسة يستتبع فكرة وجود تسلسل بسيط لأحداث قابلة للعزل ، كما هو الحال عند النظر للخط المستقيم بوصفه تسلسلا لعدد لا نهاية له من النقاط . بيد أن التصور التاريخى للوقت على أنه نسيج من أحداث منفردة لا تتكرر قط وعلى أنه وسط يتقرر فى نطاقه مصير أمة أو فرد أو عمل ، لا يمت بصلة دون شك لهذه الأنماط من التفكير . ثم إن المدرك القائل بأن المرور المجرد للزمن يمكن أن يكون خلاقا أو مثمرا أو ناميا أو قد يكون على النقيض من ذلك مخربا مدمرا فيما يخلفه

(١) J. Huizinga : Wege der Kulturgeschichte (1930), pp. 27-8.

من آثار ، ليتعارض مع مدرك الزمن لدى العلم الطبيعي والبيولوجي . وثمة وجه آخر للخلاف يكمن فى الطريقة التى ينظر بها المؤرخ للزمن على أنه تدفق متصل للمستقبل فى الحاضر والماضى ، فى حين أن الحاضر يظهر على الدوام فى صورة نقطة التقاء وهمزة وصل بين الماضى والمستقبل ، وهى نقطة يبدو فيها كل شيء فى صورة الإله الإغريقى يانوس ذى الوجهين الذى يرمز إلى كل من البداية والنهاية. ويتميز المدرك التاريخى للزمن ، أولا وقبل كل شيء ، بالمعالم التى حدد بها برجسون مدركه حول « الدوام » . فمن رأيه أن أية نقطة زمنية هى أقرب شبها بمقطع فى لحن ، فكل مقطع منه يتضمن على نحو ما كل ما سبقه من مقاطع وكل ما تحقق حتى ذلك الحين ، غير أن كل مقطع جديد وكل نغمة جديدة تعدل من معنى سائر المقاطع والنغمات الأخرى فى اللحن .

وليس فى مقدور أى منهج فى تدوين التاريخ يخضع لفكرة الصدق المنطقى ، ويتصور التاريخ فى صورة عملية تسير فى خط مستقيم وتتحدد باطنيا ، وتتجه إلى هدف محدد ، أن يقدر للزمن التاريخى المتعدد الوجوه حق قدره ، أو أن يصل إلى الفهم السليم لما يخضع له على الدوام كل من الماضى والمستقبل المنتظر من تفسيرات مجددة فى ضوء الحاضر .

وإن وصف جورج سيمل للطريقة التى تصبح فيها الإنجازات الثقافية المختلفة مستقلة استقلالا ذاتيا ليدل على مدى وثوق العلاقة التى تربط بين فكرتى السلطة الذاتية «والبطون» من ناحية وبين تحيز مذهب الصدق ضد المنهج النفسانى . وينادى سيمل بأن من بين المعالم المحددة المميزة للتاريخ الثقافى ، استبعاده التدريجى « للشعور » عن طريق صبغ الاتجاهات والتصرفات التى كانت شعورية فى الأصل بالصبغة الآلية . ومن رأيه ألا سبيل إلى خلق المنتجات الثقافية وإنشائها إلا على يد كائنات شعورية ، ولكن هذه المنتجات لا تلبث بمجرد خروجها إلى الوجود أن تواجه الفرد فى صورة ذاتيات موضوعية قادرة على الحياة والتأثير بذاتها . ويضرب سيمل المثل على ذلك بملاحظة أوردها ماركس يقول فيها : « وإذا ألفينا نظام الرق يفسح الطريق للإقطاع وهذا الأخير يفسح الطريق بدوره لنظام العمل بالأجر ، فان تفسير هذه التغيرات لا ينبغى أن نلمسه لدى الاستنتاجات شبه المنطقية للأساليب الفنية

الاقتصادية المتعلقة بكل . . . ففى مثل هذه الأحوال يسقط الشعور تماما[1] . أما « إسقاط الشعور » فيعنى فى هذا الصدد ميلا إلى العلية الباطنية وقبولا بالمبادىء الفائقة للطبيعة الفردية . وعندما يعلن سيمل فى موضوع آخر أنه على الرغم من الإرادة البشرية وما هى قادرة على تحقيقه يخضعان لنوع من المنطق الباطنى للأشياء « فانه ما من حالة من الأحوال تحدث بفعل منطقها الخاص ، بل بفعل القوى الاجتماعية والنفسية وحدها »[2] . فانه من الصعب على المرء أن يتصور مهمة هذا التعليل المزدوج فى الواقع العملى . فكيف لنا أن نعلل — وهذا هو جوهر المشكلة كما أدرك انجلز — كيفية « دخول » هذه الدوافع اللا شعورية والنفسانية الخارجية المزعومة « رءوس » من يعنيهم الأمر من الناس . أما الحل الذى وضعه ماركس فهو حل قليل الغناء شأنه فى ذلك شأن الحل الذى ارتآه هيجل . ولقد وجد فرويد جوابا على هذا السؤال ، ولكنه جواب لا يلائم غير تلك الشريحة الصغيرة من الحياة التى استحوذت على اهتمامه . وليس من سبيل إلى إيجاد جواب أكثر غناء إلا إذا طرقنا باب تحليل التربية الاجتماعية والتكيف الاجتماعى ، ثم التقاليد والمواضعات والمنافسة والمحاكاة . وهو تحليل من شأنه أن يساط مزيدا من الضوء أيضا على ذلك المركب الفريد من الحرية ونقيض الحرية الذى يظهر واضحا فى أنشطة الإنسان الجماعية العليا .

« ويدلنا تاريخ التصوير على أن تأثير صورة على أخرى إنما هو تأثير أكثر فعالية باعتباره عاملا من عوامل تحديد الطرز من أى تأثير آخر يستمد مباشرة من مشاهدة الطبيعة » . وهذا هو ما أعلنه فولفلين ، كما أن تقويمه للدور الذى يلعبه التقليد والتواضع فى الفن يعتبر تقويما صحيحا تماما . ويمضى فولفلين قائلا : « ولا يقع فى روع غير أبله لا علم له بأصول الصنعة وخفاياها ، أن ثمة فنانا قد استطاع بحال أن ينظر إلى الطبيعة دون أية آراء أو تصورات سابقة . فان مدركه حول التمثيل الذى أخذه عن غيره ، والطريقة التى يعتمل بها هذا المدرك فى ذهنه ، لأبعد خطرا

(١) Simmel : Die Probleme der Geschichtsphilosophie, pp. 19-20.

(٢) Simmel : Grundfragen der Soziologie, pp, 22-3.

مما قد يكون قد اكتسبه عن طريق الملاحظة المباشرة[1] . ونتبين من هذه الفقرة أن فولفلين ، رغم اعتماده على فكرة الصدق ، لا يأخذ بتلك النظرة التجريدية إلى المبادئ الفائقة للطبيعة الفردية التى يأخذ بها ثقات الفلاسفة الذين يعترف لهم بالفضل . وإنه ليقترب هنا اقترابا شديدا من النظرة الواقعية للتاريخ التى يأخذ بها بول لاكومب ، فى تمييزه بين الأحداث événements و « النظام الراسخ » institution بوصفهما ممثلين للمتفرد والدائم والعرضى والنموذجى فى تطور الفن . ويقول هذا المؤلف الفرنسى « وفى ظنى أن « النظام الراسخ » أو ما هو نظام راسخ ينطبق على أى عمل أو سلوك أو إنتاج يذكرنا بمعالم ظهرت سلفا فى عمل أو سلوك أو إنتاج آخر . والخلاصة أنه حيثما يظهر التشابه يقوم شىء يحمل صفة النظام الراسخ[2] . ويعود الكاتب فيقول : « وعندما يعرب كل من راسين ولافونتين وبويلو وغيرهم عن رأى واحد فيما يتعلق بهومر أو أى مؤلف قديم آخر فذلك مرده إلى النظم الراسخة . . . كما أن أحكام الذوق التى كانت تحول بين أبناء ذلك العصر وبين إيراد اسم « البقرة » فى قصيدة شعرية لهى عرض لنظام راسخ . . . وهذا هو حال القاعدة التى كانت تقضى بألا يتلقى الطاغية المغتال فى إحدى المآسى ضربته القاتلة على خشبة المسرح ، بل يقضى نحبه وراء الكواليس[3] . ومما ينادى به لاكومب ، الأمر الذى يتفق ووجهة نظر فولفلين دون شك فى هذا الصدد ، أن كل ما هو شخصى جزئى متفرد لا يمكن أن يكون موضوعا للعلم الذى لا يهتم بغير ملاحظة المشابهات بقصد صياغة القوانين[4] . ومع ذلك فان لاكومب رغم اعترافه هذا بالطابع التعميمى للعلم يعلق أهمية أكبر من تلك التى يعلقها فولفلين على الدور الذى يلعبه الفرد فى التاريخ . فاذا أنت درست ، كما يقول ، كاتبا من حيث علاقته بالجمهور — وهو ما ينبغى عليك أن تفعله — فلن يصعب عليك إدراك المؤثرات التى أسهمت فى تكوين موهبته ؛ ولكن حرى بك كذلك أن تلحظ التأثير

---

(١) Wölfflin : Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, p. 249.

(٢) P. Lacombe : Introduction à l'histoire littéraire (1898), p. 29.

(٣) المرجع السابق الصفحات من ٢٩ — ٣٠ .

(٤) المرجع السابق ص ٣٢ .

الذى مارسه كفرد . وهكذا يبدو أن وجود فرد بعينه هو « حدث » يكشف عن سمات « أنظمة راسخة » سابقة وتالية فى وجودها . وإننا لنشهد عبر التاريخ جميعه أن ذا الطابع النظامى الراسخ والنمطى إنما يزداد حيوية فى كل مكان بفضل الفردى والعرضى . ولكن مؤرخ الفن ، حين يربط بين الآثار الفنية المختلفة ، إنما يحول هذه الآثار بذلك وبطريق مباشر من ظواهر مفردة إلى أجزاء من مضمون موضوعى ثابت . وعلى ذلك فان أى مؤرخ للفن ، على حد تعبير لاكومب، يعالج « الحدث » بمعنى أثر فنى بعينه بوصفه ناقلا « لنظام راسخ » أى بوصفه عرضة للاتصال والمحاكاة ؛ فيفقد الأثر الفنى طابعه العرضى ويخرج من عزلته ويصبح نموذجا ونمطا . ولقد توصل فولفلين بوجه خاص إلى أفكاره حول « تاريخ الفن بلا أسماء » وإلى العلية الباطنية ، من جراء تأكيده أساسا لجميع العوامل الثابتة المتصلة والنظامية فى العملية التاريخية فى الوقت الذى كان يغطش فيه كل ما هو جزئى أو لا نمطى .

وإن أعظم كسب يعود على تاريخ الفن والأدب من وراء تعريف مبادئهما الصورية واتجاهاتهما الطرازية على اعتبار أنها ظواهر تحمل صفة الأنظمة الراسخة إنما يكمن فى الحقيقة الماثلة فى أن مدرك « الطراز » يفقد بذلك طابعه التجريدى دون أن يفقد دلالته فى الروابط بين الأشخاص (البين شخصية) أو صلته التى تعلو على الطبيعة الفردية . وفى نظر لاكومب لا تعتبر الأنظمة الراسخة مثل الكلية والنقابة والنظام الإقطاعي ، والمدينة بوصفها صورة اجتماعية وسياسية ، بل وبنفس المقدار أيضا ، ظواهرمثل الثقافة الغربية والحركة الرومانسية ، وصورة الدراما والوحدات الدرامية ، لا تعتبر مجرد مجموعات من الجزيئات التى تندرج تحت مدركات عامة مستخلصة من كل ما هو مفرد عينى . ذلك أن الأنظمة الاجتماعية الراسخة إنما هى كذلك وبطريقتها الخاصة مفردة وعينية ، ولوأنها غير مرتبطة دون ريب بتلك الفترات الوجيزة من الوقت التى ترتبط بها الجزئيات غير المتكررة ، إلا أنها لا تعد بحال لا زمنية أو لا تاريخية . فانها تتحول إلى إطار لاتجاهات جماعية ، لا عن طريق إسقاط كل ما هو فردى ، بل عن طريق إتاحتها لطائفة مختلفة من خطوط العمل لأن تأخذ مجراها فى آن واحد دون أن يعترض أى منها طريق الآخر . فى مجال الفن ، نلحظ أن ابتكار إحدى الحيل التقنية أو اكتشاف أحد الموضوعات، مثال ذلك نبذ فن النحت الإغريقى لطريقة التصوير الجبهى مؤثرا عليها طريقة أخرى فى التمثيل

أكثر دينامية وحركة ، واكتشاف موضوع الحب فى الدراما ، وتطبيق فكرة احتفال الإقطاعى بعاطفة الحب ، وكذلك الأخذ بقاعدة المنظور المركزى فى التصوير أو بالوحدات الثلاث فى التراجيديا . . . نلحظ أن كل هذه كانت فى الأصل بمثابة عدد عديد من « الأحداث » أى إنجازات قام بها أفراد بعينهم فى أزمنة معينة وفى مواقف تاريخية خاصة . ولكنه بمجرد أن يصبح مثل هذا الاكتشاف أو الابتكار مثلا أو قاعدة تحتذى ، يصبح ملكية عامة ؛ بمعنى أنه لا يعتبر بعد ذلك مجرد تعبير عن تجربة مفردة أو اتجاه شخصى ، بل يتخذ لنفسه وظيفة الصيغة أو المواضعة أو المخطط ، أى أنه يصبح بعبارة أخرى ، عملا يمكن للفنان أن يستعين به حتى يكون ميسور الفهم لدى الآخرين ودون أن يجشم نفسه عناء السير فى ذلك الطريق الطويل الوعر المفضى إلى اكتشافه هذا العمل وتطويره والتعرف على مشاكل تطبيقه .

وعندما ينظر المرء إلى الصور الطرازية على اعتبار أنها بنايات ذات نظام اجتماعى راسخ ، فقد تبدو فكرة تطورها المتصل وعليتها الباطنة قابلة للتبرير بشكل أقوى مما لو نظرنا إليها من زاوية الصدق الخالص . ذلك أنه من الواضح أنه على الرغم من أن مثل هذه البنايات وإن لم تكن من حيث منشؤها مستقلة بحال عن الظروف الخارجية ، إلا أنها قد تظل ثابتة حينا من الدهر بمعزل عن كل ما هو خارجى . ولقد كتب مؤرخ أريب وهو يلمع بذلك إلى الجمود والصلابة اللذين نلحظهما على الصور التنظيمية الراسخة قائلا : « يعجز الناس عن تغيير مفردات لغتهم كلما غيروا من عاداتهم »[1] . والواقع أنه من جراء هذا الجمود ذاته تبقى صور الفن إلى ما بعد زوال ظروف منشئها ، كما تبقى بعد اندثار معناها الأصلى ، فتصبح على نحو ما وسائل محايدة للتعبير يمكن أن تتوارثها الأجيال وتستعيدها ويئول أمرها فى النهاية إلى أن تصبح ناقلة لما يزيد أو ينقص عما كان مقصودا منها فى الأصل . وفى هذا الصدد ، يبدو أن ليس هناك ما هو أدل على وجود العلية الباطنية والطابع الآلى للتطور الثقافى من الحقيقة الماثلة فى أن العلاقة العلية القائمة بين الحاجات النفسية والأنظمة الراسخة إنما هى فى تقلب دائم بل قد تنتكس وترتد . ذلك أن النظام

---

(١) Marc Bloch : The Historian's Craft (1954), p. 34.

الراسخ هو فى الغالب أقدم وأسبق على الاتجاه النفسانى الذى يفسره ويبرره ، وعادة ما تكون الدلالة أو العاطفة المرتبطة به مجرد محاولة للتبرير العقلى اللاحق على وقوع الحدث . وينبغى أن ندخل فى اعتبارنا عند النظر فى ذلك التناقض بين طبيعة النظام الراسخ والمبررات التى تعطى لوجوده أن استنتاجات أى حدث لا تعد ولا تحصى وأن مغزى هذه الاستنتاجات لا يفتأ يتغير بمرور الزمن . وعلى ذلك فانه تقوم فى العادة ثمة أسباب مختلفة عدة وراء عدم تناسب الوظيفة التى تؤديها المنظمة الراسخة كلية مع الحوافز التى تحركها والتى تتسم فى الغالب بلا عقلانيتها وعرضيتها . والمعروف أن الطقوس تسبق فى الغالب المعتقدات التى ترتبط بها ، كما أن الرموز هى فى العادة أسبق زمنا من المعنى الذى يعزى إليها ، ولا غرو فالعادات تكاد تكون على الدوام أسبق عهدا وأشد بدائية من القيم الخلقية التى تجسمها . وعلى القياس ذاته كان حقيقا بفولفلين أن ينتهى إلى هذا الرأى وهو أن الصور الطرازية إن هى إلا بنايات ممتنعة العلاقة بالحوافز الخارجية التى أدت إلى ظهورها أو لم تعد بعد ذات صلة بها، وعلى ذلك فان لها مثل الأنظمة الاجتماعية الراسخة بعامة دينامية واتجاه يختصان بها . ومن وجهة النظر هذه يبدو منطقيا تماما ألا ينظر إلى التأثيرات الخارجية بوصفها محددة للتطور إلا عندما ينهار طراز ما مثل انهيار النظام الراسخ . ويبدو أنه قد تجاهل أن الأنظمة الراسخة رغم قصورها الذاتى تحتاج ، إذا ما أريد لها الحياة إلى نوع من التعضيد الخارجى فى صورة استعداد حقيقى لتأييدها ومناصرتها .

ولقد ضرب لنا هنرى فوسيلون مثلا باهرا دامغا على مدى تداخل العوامل الداخلية والخارجية ، أى منطق التطور والتأثيرات الخارجية فى تاريخ الفن ، بل دلل على أنها قد تعمل فى اتجاهات متعارضة داخل الظاهرة الفنية الواحدة [1] . فيذكر أن بعض الكتاب يردون أصل الطراز النارى السعارى إلى التأثير الإنجليزى الذى ظهر واضحا فى فرنسا خلال حرب المائة عام ، ولكنه يشير إلى أن كتابا آخرين ينادون، عن صواب تماما ، بأن « الخط » السعارى وهو الصورة الأساسية لهذا الطراز يمكن الوقوف عليه فى فن المعمار الفرنسى إبان القرن الثالث عشر . مع ذلك ،

(1) Focillon : Vie des formes, pp. 87-8.

فالجدير بالذكر ، كما يؤكد فوسيلون ، أن هذه الصورة قد أسقطت بعامة قبل حلول الطراز القوطى المتأخر ، ومرد ذلك دون شك إلى الشعور بأنه يتناقض مع المبدأ الهندسى الذى كان سائدا فى الحقبة الكلاسية من الطراز القوطى الفرنسى . فلم يكن من الميسور أن يثبت التأثير الأجنبى وجوده قبل أن ينضج تماما الاستعداد الباطنى لقبوله . ولم يحل الطراز الجديد بوصفه استمرارا مباشرا لذلك الميل الذى كان مكبوتا حتى ذلك التاريخ ، أو نتيجة لتغيير ثورى فى الأذواق داهم البلاد من الخارج ، بل كان على الأرجح مصالحة بين عوامل ذاتية وأخرى ظاهرية أى الحوافز المميزة للطراز القوطى الفرنسى وتلك الخاصة بالتأثير الأجنبى . ومما يزيد هذا الموقف تعقيدا ، كما يشير فوسيلون ، الحقيقة الماثلة فى أن السمات التى كان ينتظر فى الطراز القوطى الإنجليزى أن ترسم تطوره المقبل إنما ترتبط تماما بميول تحفظية ، حتى إن المرء لا يقف على أية عملية منطقية متصلة لتفتح الطراز ونموه فى إنجلترا أيضا . وخلاصة القول ، إنه كلما صادف تاريخ الفن تغييرا حقيقيا فان فى وسعه أن يشير إلى بعض خطوط العلية الباطنية ، ولكنه غير مستطيع قط أن يدلل على أن هذا التغيير قد تم بفعل العوامل الذاتية وحدها ومن بين إمكانات الاختيار هذه لا تنبثق أية ضرورات تستعصى على التفسير .

ويستدل فولفلين من الحقيقة الماثلة فى أن ثمة إمكانا واحدا قد اختير ، على حتمية هذا الاختيار ، ولكنه لم يأخذ مبدأ المنطق الذاتى للتطور على ذلك المعنى الجذرى القطعى الذى كان يراه ريجل وهو الذى اعتبر كل صورة طرازية مجرد مصالحة بين « تقابلات كامنة » فى حين أن فولفلين يعللها إلى حد ما بأنها إنما تشبع حاجة نفسية معينة[1] . وعلى الرغم من أن فولفلين وليس ريجل هو الذى ابتدع شعار « تاريخ الفن بلا أسماء » وأنه اختط لنفسه منهجا محددا هو الكشف عن التطور الذاتى للطراز فى مجال الفن ، فان تلك العبارات التقريرية مثل : « ويستتبع ذلك دون شك . . . » أو « وهذا هو ما لابد أن وقع ولا شىء غيره » لا تتردد عند فولفلين مثلما تتردد عند ريجل . فلم يكن فولفلين ليراود نفسه على كتابة عبارة مثل هذه : « وقد كان من الممكن التعرف ، قبلا ، على طابع الحقبة الممتدة من

(١) Wind : loc. cit., p. 443.

قسطنطين إلى ثيودوسيوس من مجرد النظر فى فنون الإمبراطورية فى عهدها الأول»[1]

وعلى الرغم من أن ريجل لا يستخدم مصطلح « قبلا » بلا ريب ، على معناه الدقيق فى نظرية المعرفة الكانتية ، وعلى الرغم من أن سرده للأحداث التاريخية يعد فى حد ذاته سردا صحيحا ، إلا أن معالجته لكل مركب فنى لو كان برعما يتفتح وفقا لقوانين بيولوجية إنما هو تزييف لمجرى التاريخ الذى لا يمكن أن يرد إلى أى مخطط ، الأمر الذى لا بد أن يعلمه مؤرخ مثل فولفلين . ولو أن فولفلين ذاته يتجاوز فى شيء من الجرأة عن بعض ضروب الشذوذ التى تبدو على الأحداث وقت وقوعها ، ولكنه لا محل لاتهامه على الإطلاق بأنه جعل للتاريخ « مشية ذلك الذى يجول فى نومه » وهى عبارة استخدمت فى وصف الانطباع الذى نخرج به من قراءة مؤلف ريجل .

٤ — الضرورة التاريخية والحرية الفردية : —

من بين الآراء الشائعة أن مهمة العلم هى التنبؤ بالظواهر التى لا يتطرق الشك فى وقوعها على الإطلاق . فان إمكانية حساب كسوف الشمس على سبيل المثال ، تؤخذ بوجه عام على أنها نموذج ينبغى أن تحتذيه أية إجراءات يمكن أن تندرج تحت باب العلم . وإن هذا المثل الأعلى للعلم إنما هو الحافز الأساسى على المحاولات الرامية إلى الكشف فى العملية التاريخية عن الشواهد الدائمة التردد والتى يستدل منها على قوانين عامة واحدة . ذلك لأن الدعوى القائلة بأن التاريخ يأخذ على الدوام اتجاها معينا ويسير وفق مخطط محدد كذلك ، إنما تستوى فى المقام الأول مع تقرير إمكان التنبؤ بالأحداث المقبلة . ولكن على حين أن العلوم الطبيعية قد استطاعت ، على أساس من ملاحظة التسلسلات ، أن تفضى إلى تنبؤات يعتمد عليها فلا تسفر جهود المؤرخ الذى يطبق هذا المنهج إلا عن قليل من النبوءات غير القاطعة . ويميل القائلون بالمنطق الباطنى المزعوم لتطور الفن كذلك إلى القيام ببعض التنبؤات . ولكن غاية ما ينادى به هذا المذهب ، يتمثل على وجه التحديد فى أن كل مرحلة من مراحل التطور تتحدد وفقا للمرحلة السابقة عليها وأن كل مستحدث جديد متوقف على

(١) Alois Riegl : Die spätromische Kunstindustrie (1926), p. 126.

شيء سابق عليه وأن الأحداث تأخذ مجرى يحدده سلفا شيء ذاتى باطنى فيها .
ولكن هذا المذهب يذهب فى التأمل والتخيل إلى حد الشطط حين لا يقف فحسب
عند حد الزعم بأن للتاريخ اتجاها ذاتيا ثابتا ، معصوما من الانحراف ، بل يتجاوز
ذلك إلى الزعم بأنه قد وقع على قانون « قبلى » وصيغة قابلة للتطبيق مرة بعد أخرى ،
يتشكل بوساطتها مجرى الأحداث .

أما نظريات « الدورية » والإيقاع والدورات فى التاريخ والأنماط المتواترة
والمراحل المورفولوجية والخطوات الجدلية ، والأفكار القائلة بالمصير التاريخى ،
والتقدم المتصل والانهيار الحتمى ، فلا تعدو كونها جميعا متغيرات للصوفية الفلسفية
ذاتها ، ثم الاعتقاد بامكان تنميط مجرى التاريخ وإنشائه . ولكن الواقع هو أنه
ليس وراء الأحداث أية خطة كامنة أو أى معنى منطقى . فللأحداث التاريخية أسباب
ذاتية محققة كما أنها تأتى نتيجة لأهداف مفردة لدى الأشخاص ، ولكنها فى ذاتها
عرضية لا هدف لها ؛ فليس ثمة قوانين تاريخية على أى معنى موضوعى . فمجرى
التاريخ قابل للتغير ، كما أن فى الإمكان دائما الانحراف به . ويقول إدوارد ماير
« وبالنسبة للتاريخ فان كل شيء فى الطبيعة أو الحياة البشرية يخضع لقانون العلية يؤخذ
على أنه قضية مسلم بها . مثال ذلك تأثير القوى الطبيعية ... وكذلك ظروف الفكر
والشعور والإرادة البشرية . . . ويصدق ذلك أيضا على أية قوانين أخرى تتعلق
بالحياة التاريخية ، إن وجدت ، فمنذ اللحظة التى تكتشف فيها هذه كلها تنقطع
صلتها بالتاريخ ولا تصلح قط لأن تكون موضوعا للتحقيق التاريخى ، بل فروضا
له فحسب ، وهدف التاريخ فى كل مكان هو الكشف عن الأحداث المفردة
وتصويرها . . . »[١] . وعندما نخرج فحسب عن دائرة القانون ، وحيثما تتدخل
المصادفة أو المبادأة الشخصية أو على حد تعبير الفلاسفة المثاليين « حرية الشخصية » ،
نجد أن من المحتم علينا أن نجابه تجربة الوجود الإنسانى ومعاناته . فاذا ما أخذت
« مدركات فولفلين الأساسية » على أنها لا تعدو كونها بصرية وتمثيلية فضلا عن
كونها نمطية تعاود الظهور على نحو آلى إن فى قليل أو كثير ، فانه من المتعذر اعتبارها
« مقولات تاريخية » حتى ولو دلت أيضا على بعض المقومات الفسيولوجية الصرف

(١) Meyer : Zur Theorie und Methodik der Geschichte, p. 29.

للرؤية الفنية . إذ يعمل الفن فى نطاق طبقة تصوزية تعلو عن الأحوال الفسيولوجية وإن كانت أدنى من طبقة النماذج التاريخية العامة . وهو على خلاف هاتين الفئتين من الأحوال يضرب المثل على مبدأ الحرية . وغاية ما يمكن قوله أن الفن إنما يخضع أو يتحدد بطرائق الحياة ووسائل التعبير التى توفرها التقاليد والمواضعات الجارية ، ولكن هذه تحدد نقطة انطلاق النشاط الفنى دون هدفه أو مقصده .

ومع ذلك ، فينبغى علينا أن نسلم بأنه فيما يتعلق بالتاريخ لا تعتبر « الحرية » و « الضرورة » مجرد بديلين يسهل فصلهما أحدهما عن الآخر دون عناء . فان أى حدث قد وقع بالفعل ، وأى إجراء قد تم إنجازه يوحى لنا بضرورته ، ذلك لأن مجراه يكون حينئذ قد تحدد ولا يمكن تعديله . على حين أن أى قرار لم يبت فيه بعد أو أى مقصد لم يتحقق يظهر لنا وكأنه رهن بالمصادفة . ويعد الحادث الفعلى حتميا بمعنى أنه نتج عن ظروف حقيقية ، تؤلف سلسلة من الحلقات التى لا تقبل التبادل . ولكنه فى الوقت الذى تكون فيه عملية التعليل لم تزل بعد غير تامة ، فقد تظهر ظروف جديدة ، تبدو بالقياس إلى الظروف الفعالة السابقة كما لو كانت عرضية عشوائية ، ولكنها تتخذ فيما بعد إذا ما ثبتت فاعليتها مظهر الحتمية والضرورة فى التاريخ ، أصدق وأبلغ من المثل الشهير الذى يضرب بعدد من الكرات التى يقذف بها ويصدم بعضها بعضا . فان كل كرة من هذه الكرات تسير فى طريقها بفعل الضرورة العلية ووفقا للصدفة التى تلقتها . غير أن الظرف الخاص باصطدامها بكرة أخرى يحتل مستوى آخر غير نوع القانون العلى الذى يتحكم فى حركتها ؛ ويبدو هذا الظرف بالقياس إلى الحركة الأصلية عرضيا على الرغم من أن مسلك الكرة الثانية ضرورى أيضا فى حد ذاته من حيث خضوعه لقانون العلية. والطبيعة العرضية لهذا الصدام قد جاءت نتيجة لكونها محصلة لتعارض عدة خطوط عليه ، وهذا هو الحال مع التاريخ . ويمكن لنا أن نلتمس تفسيرا لفن ليوناردو دافنشى ، على سبيل المثال ، فى التغيير الطرازى الذى يقودنا من الفن الإيطالى فى القرن الخامس عشر إلى عصر النهضة الأعلى ، ذلك من ناحية ، ولكننا ينبغى أن نلتمسه أيضا من ناحية أخرى وعلى نفس المستوى من الأهمية فى الواقعة الماثلة فى أنه فى الوقت الذى كان هذا التغيير آخذا طريقه ، اتفق أن وجد فنان فى مثل مرتبه ليوناردو . ولا تخلو أى من هاتين الحقيقتين من ظروفهما الحقيقية الخاصة بهما ،

ومن ثم فيمكن القول على معنى من المعانى بأنهما حتميتان ؛غير أن اتفاق وقوعهما إنما هو رهن بكثير من المصادفات التى لا تدخل فى الحسبان . والنظرية الجبرية فى التاريخ ذاتها تذهب إلى التسليم بوجود العوامل العرضية إلى جانب العوامل الحتمية فى التاريخ ، ولكنها على خلاف النظرية المقابلة التى تقول بالتطور التلقائى فانها تعالج نشأة مختلف الخطوط العلية بوصفها « عرضية » أما حركتها التبادلية فحتمية . فان هيجل ، على سبيل المثال ، يسمى العلية التجريبية بأنها مجرد « ضرورة عرضية » خارجية ، على أنه يختص بمدرك الضرورة العقلية العليا ، القوانين التى تظهر فى الحركة المتبادلة بين الخطوط العلية المختلفة . إذ كتب يقول : « تسقط بلاطة من السقف ، وتقتل شخصا . فالسقوط هنا عرضى ، فقد يتفق وقوعه أو لا يتفق . وفى مثل حالات الضرورة الخارجية هذه ، نرى النتيجة وحدها هى الواجبة أما الظروف المحيطة فعرضية »[1] .

والأمثلة الدالة على الدور الحاسم الذى تلعبه المصادفة فى التاريخ عديدةمعروفة فكم هى تافهة فى الغالب تلك الظروف التى تقضى بالهزيمة أو النصر فى ميدان المعركة ، وكم تبدو العلاقة ممتنعة أو لا صلة لها بالموضوع تلك الأسباب التى تقضى بنجاح مؤامرة اغتيال أو فشلها ، وكم كانت وفاة ماساشيو أو رفائيل أو واتو فى سن مبكرة من الحوادث « العشوائية » وإن كانت مع ذلك حتمية مروعة ، وكم كان من « حسن الحظ » إلى أبعد حد أن بلغ كل من ليوناردو وميكل أنجلو وتيسيان سن الشيخوخة والنضج . وفى كل هذه الحالات ، تقف أهمية النتائج على النقيض تماما من الطبيعة العرضية للسبب ، ويبدو أن لا محل إطلاقا للحديث عن منطق التاريخ أو غرضيته . واعتراضات أصحاب النظرية الجبرية على هذا المنهج من التفكير معروفة بطبيعة الحال . فالمعركة أو حادثة الاغتيال على حد قولهم ، لا تعدو كونها عرضا لأزمة ومحاولة لحلها ؛ وعندما يوجد الحل بالفعل يتم تحقيق الهدف من المعركة الخاسرة أو مؤامرة الاغتيال الفاشلة بطريقة أخرى . وتؤول مهمة حل المشكلات التى واجهت الفنان الذى مات فى سن مبكرة إلى فنان آخر . فلا ينطوى التاريخ على أية إمكانات محبطة . بيد أنه ليس من سبيل إلى البرهنة على

---

(١) G. W. F. Hegel : Werke (1832-45), XII, 15.

كل ما سبق ، ومن ثم فان ما يعود فى النهاية على العلم من هذه القضية برمتها تافه للغاية . فلا يقدر للمرء قط أن يعرف كم عدد الإمكانات التى بقيت غير محققة بالنسبة لموقف معين ، أو أن السبب فى فشل تلك التى لم تتحقق هو أن الوقت لم يكن قد حان بعد لحلها ، أو لمجرد قيام بعض العوائق العرضية . فمن من الناس بوسعه القول بمدى ما تكبده العالم من خسارة فيما يتعلق بأفكار رفائيل فى الفن ، من جراء وفاته المبكرة ؟ والقول بأن الاتجاه الذى اتخذه فنه فى بواكيره كان محددا له سلفا على نحو أو آخر ، لا يعنى أنه قد كان محتما عليه أن يواصل السير إلى ما وراء أية نقطة بعينها على الطريق الذى اتخذه أو أن فى مقدور أى فنان آخر أن يستأنف السير فى ذلك الطريق الذى انقطع بموته .

وكما أن لكل حدث تاريخى عددا لا نهائيا من العوامل ، فانه إمكان بعيد للغاية أن يكون فى الطوق تفسير التاريخ تفسيرا عليا دقيقا . ومن ثم فان الجواب الممكن الوحيد الذى يمكن الرد به عمليا على السؤال الذى يثيره الحدث التاريخى — ولو أن هذا الجواب ينبغى اعتباره على الدوام جوابا أوليا تمهيديا — هو أن نعلن أن طابعه عرضى . ومع ذلك فالطابع العرضى للوقائع التاريخية لا يعنى فى الوقت ذاته أن أى نوع من الأحداث يخرج عن نطاق العلية التجريبية ، وليس معناه كذلك أنه داخل إطار القوانين العلية « يمكن أن يقع أى شىء وفى أى وقت » . إنما يعنى فحسب أن للمنطق الذاتى للتغير التاريخى تأثيرا سلبيا صرفا على تشكيل الأحداث . وبعبارة أخرى ، فانه على الرغم من أن « منطق التاريخ » يستبعد مقدما بعض الإمكانات ، فان القرارات الإيجابية تستند فى تفسيرها إلى حوافز لا علاقة مباشرة لها بذلك المنطق . فلفظة « الحادث العارض » هى فى الغالب الأعم تعبير صرف عن الحرج الذى نحس به إزاء عجزنا (حتى ذلك الحين) عن اكتشاف أسباب ظاهرة ما وما يبدو اليوم عرضيا طارئا قد يرى فى الغد بوصفه متحددا عليّا وواجبا . ولكنه لو قدر يوما ما أن أصبح فى الوسع عرض تاريخ الإنسانية جميعه فى صورة سلسلة متصلة من الأحداث العلية ، فلن يكون له مع ذلك وجوب الاستنباط المنطقى . فمع كل ما يمكن اكتشافه فيه من وجوب عليّ فانه سيظل مع ذلك ممكنا منطقيا مما يسوغ

التمييز بين «الواجب منطقيا» و «الواجب إمكانا» . ولن يختلف حال تطبيق مدركات المنطق والوجوب المنطقى على التاريخ عما كان عليه سلفا من حيث عدم صلاحيته. وحتى فى مثل هذه الحالة المحددة فان تلك العبارات التى تقول بالاتجاهات الموضوعية للتطور أو ذاتية الإنجازات الثقافية المختلفة أو أولوية الطراز السائد على العمل الفنى المفرد وسائر التقريرات الأخرى حول عنصر «الوجوب» فى التاريخ لا يمكن لنا أن نفهمها إلا على أنها تشير فحسب إلى المحصلات والنتائج ؛ أما كيف تقع هذه الأمور فذلك ما يفوت ملاحظتنا . وكما يقول انجلز فاننا لا نرى غير العوامل الفردية فى التاريخ ، والإرادات الخاصة التى تتلاحم وتصطدم بعضها مع البعض الآخر كما لو كانت مكونات متواز للقوى ؛ دون أن نرى كيف تخرج المحصلة ، ومن ثم يسهل أن نخرج بانطباع مؤداه أن ثمة قوة عليا فائقة للطبيعة الفردية تعمل عملها . ومن الحقائق الحتمية أننا نجد فى المجتمع الإنسانى على الدوام من يرغب فى عرقلة إرادة الآخر ، أما ما يسفر عنه ذلك فى واقع الحال فأمر لم يرده أحد أو يتنبأ به أحد[1] .

ومن الواضح أننا ، عند النظر فى البنايات الاجتماعية للتاريخ بوجه عام ، ولا سيما تلك التى تكشف ، مثل الطرز الفنية ، عن طابع روحى مشترك ، إنما نعرض لنتائج غير معروف منشؤها أو تكوينها كما يتعذر اكتشافها . إنها اتجاهات جماعية تحقق ما لم « يقصد إليه » أحد فى واقع الأمر ، بل وتحقق أكثر مما كان من الممكن أن يقصده أحد . فان لوحات « العشاء الأخير » و « النزاع » و « سقف السيكستينا » كانت هى المقصودة وليست « عصر النهضة الأعلى » . ومع ذلك فان هذا الأخير يمثل ظاهرة يمكن أن يطرحها المرء على بساط البحث دون أن يقع فى شراك الصوفية أو الواقعية التصورية . ولا تتخذ الاتجاهات الثقافية الجماعية هالة من الغيبية الصوفية إلا إذا رأى المرء فيها غرضية كامنة وإذا ما نظر إليها على أنها تقوم على خدمة أغراض « روح عالمية » ، وتعرب عن منطق العلاقات الاقتصادية ، وتشبع حاجات اللاشعور ، إلى آخره ؛ أو إذا ما وجد المرء فى تقلباتها إيقاعا واتساقا ، وتكرارا

(1) Engels to Block, September 21, 1890. Cf. Ludwig Feuerbach and the Outcome of Classical German Philosphy, in Selected Works, I, 417 ff.

دائما لصيغة معينة ودورية تشبه فى حركتها حركة الموج ، وذلك شأن القائلين بالدورات الثقافية على اختلافهم .

والحديث عن مثل هذا الإيقاع لا يصح بوجه خاص فى تاريخ الفن ، ذلك أن أى ميل فنى يجيء على نحو ما نتيجة لما وقع فيما سبق ، وذلك من شأنه أن يسفر فى أى زمن عن وضع متفرد فى العملية التاريخية ككل . فان نتائج مرحلة بعينها من التطور تصبح نقطة الانطلاق بالنسبة للمرحلة التالية ، وكل مرحلة من المراحل تفترض ضمنا خبرات وإنجازات المرحلة السابقة ، وبذلك تصبح مغايرة تماما لأية حقبة تكون فيها هذه الخبرات والإنجازات غير معروفة . ففن « الباروك » الذى ينتسب إلى العصر اليونانى الرومانى أو إلى العهد القوطى المتأخر لا يمكن اعتباره مطابقا لفن الباروك الذى ظهر فى القرن السابع عشر أو لدى المذهب الرومانسى ، فالسمات «الباروكية »المبكرة إنما هى عناصر متضمنة فى السمات الباروكية المتأخرة ، وهى تلعب دورها باعتبارها مادة تاريخية خاما خلال الحقب التالية. فان «روبنز» يعد أحد الافتراضات المتضمنة فى فن ديلاكروا ، ولكن الأخير لا يبدأ تقدمه فحسب من نقطة ما فيما وراء حدود فن روبنز ، بل إنه يفتت مركب روبنز إلى عناصر ، ويستخدم هذه لخدمة أغراضه الخاصة . ومن المتعذر تكرار الطرز الفنية بالصورة التى كانت عليها فى الأصل ؛ ذلك لأنها منذ ظهورها للمرة الأولى لم ينقطع بها قط حبل الحياة كما لم تكف عن ممارسة تأثيرها والقيام بدورها فى مضمار التطور كما لم تكف عن التغير والتبدل خلال هذه العملية . فلم يعد فى مقدور ديلاكروا أن ينظر إلى العالم بمنظار روبنز ، ذلك لأن أسلوب روبنز فى الرؤية لا يمثل غير عامل واحد من العوامل المكونة لوجهة نظره الخاصة إلى العالم ، كما أن أهداف ديلاكروا تمثل مرحلة متقدمة على مقاصد روبنز الفنية . والطريقة المعقولة الوحيدة — وهذا مجرد فرض — التى يمكن بها أن يعاود طراز معين الظهور لن تتحقق إلا إذا وجدت حضارتان مختلفتان دون أن يقوم ثمة اتصال بينهما ؛ ففى نطاق التقاليد الثقافية ذاتها لا محل لغير التطور المتراكم ، ولا وجود قط للتكرار البسيط أو لاستئناف الميول الطرازية .

والأفكار التى تدور حول الدورية والدورات الحضارية تعد من أقدم منتجات الفكر الفلسفى حول التاريخ . فالأساطير التى تدور حول « السنة الكبرى » إنما تضرب فى أغوار الماضى السحيق ، كما أن فكرة دورة الأنظمة ، تعود كما هو معروف تماما إلى الإغريق . فنرى « فيكو » أديب القرن الثامن عشر يتحدث عن عصور الآلهة والأبطال والرجال ، ونرى جوته يتكلم عن « العصور الروحية » ، وفردريك شليجل عن المراحل المورفولوجية فى الأدب اليونانى . ويميز كل من هيجل وماركس بين ثلاث مراحل متواترة من التطور [1] ، ويشير غيرهما إلى مرحلتين . وقد احتدم الجدل حول المعاودة الدورية للطرز فى تاريخ الفن ، قبل ظهور فولفلين بوقت طويل ، والواقع أن الحقيقة الماثلة فى وجود ما يسمى بأنواع « فن الباروك » لم تكن من بين اكتشافات فولفلين أو ريجل بل نيتشه [2] . ومع ذلك فقد كان ريجل أول من سارع ، عند ملاحظته للمشابهة مثلا ، بين فن رسم الصور الشخصية إبان العصر الإمبراطورى الرومانى ومثيله فى القرن السابع عشر ، إلى أن يعزو ذلك إلى « قانون أعلى » يسود هاتين الحقبتين ، كما أطلق على هذا النوع من التاريخ العام الذى يجمع شتات هذه الظواهر المنعزلة تماما عبارة « ذروة البحث فى تاريخ الفن » [3] . وما فتئ هذا « القانون الأعلى » يداعب خيال مؤرخى الفن منذ ذلك التاريخ . ذلك أنه حيثما يبدو أن شيئا يعيد نفسه ، يسارع المرء عن حق إلى البحث عن قاعدة . ولا يكمن الخطأ الذى وقع فيه مؤرخو الفن فى النتائج التى توصلوا إليها ، بل فى دعواهم الفلسفية حول طبيعة التاريخ ، ألا وهى الدعوى بأن النظائر التى اكتشفوها تمثل متوازيات حقيقية . أما عن وصفهم لمنهج التحليل المقارن للطرز بأنه « ذروة البحث » ، فلا بد للمرء من القول بأن مثل هذه التحليلات ، تهيء لنا على أحسن الفروض - بالنظر إلى أنها تحملنا على دقة الملاحظة - مدخلا طيبا إلى تاريخ الفن ؛ بيد أنه عندما يحاول المرء الرد على المشكلات الرئيسية أى المشكلات

---

(١) راجع E. Rothacker : Logik und Systematik der Geisteswissenschaften (1948), p. 101.

(٢) Friedrich Nietzsche : Menschliches, Allzumenschliches, II, 144.

(٣) Riegl : «Kunstgeschichte als Universalgeschichte» (1898), in Gesammelte Aufsätze (1929), p. 7.

المتعلقة بالتغير فى الطرز والأصول الطرازية فسرعان ما يسقط فى يده ويغلب على أمره . ويبادر ريجل إلى القول : « وكلما تأكدت النتائج التى تخلص إليها الأبحاث المتخصصة ، قضى على كل شك فى النتائج التى ينتهى إليها التاريخ العام »[1] . ولكن الحقيقة أنه كلما تقدمت وارتقت الأبحاث المتخصصة ، أصبحت أقل صلاحية كأساس للبنايات ذات الطابع العام . فكلما زادت معرفتنا بالظروف السائدة والعلاقات الزمنية الفعلية فيما يختص بأى إنتاج فنى ، قل ميلنا إلى الحديث عن التوازى بين الطرز . فان ذلك الذى يبدو لنا فى فنون العصور المختلفة وكأنه تكرار ومعاودة للمبدأ الطرازى ذاته هو على وجه التحديد العنصر الذى يمكن تجاهله فى أية معالجة تاريخية دونما حرج ؛ ذلك أن أبلغ شاهد على التقدم فى مضمار البحث التاريخى هو تحقيق التمايز المطرد التحديد والدقة بين الظواهر وبعضها البعض . فالبحث التاريخى فى أعلى مراتبه إنما يسعى إلى الكشف عن الروابط التى تقوم بين الأشياء المتزامنة ، ولكنه لا يعلق أهمية على المتناظرات بين العصور المختلفة .

وإن المقابلة بين التاريخ والعلم الطبيعى على أساس من القول بأن الأول يندرج تحت العلوم « الفردية » والآخر ينضوى تحت « العلوم العامة » لهى تبسيط مخل محفوف بالخطر . وقد يكون صحيحا أن الفرد يلعب دورا أكبر وأضخم فى الصورة التى يرسمها المؤرخ للواقع — دون مجرى الأحداث ذاتها برغم ذلك — من ذلك الذى يلعبه من وجهة نظر العلم الطبيعى . ولكن فى هذه الصورة ذاتها يبدو كل شىء فريدا متمايزا بشكل حاد إن فى قليل أو كثير عن أى شىء آخر، وإن كانت العلوم الطبيعية تغفل جانبا أكبر من الملامح الفردية للحقيقة يزيد عن الجانب الذى تتجاهله العلوم التاريخية ، فذلك لأن الأولى تهتم أكثر ما تهتم بالعمليات التى من شأنها أن تتكرر غدا أو بعد غد ، دون العمليات التى وقعت بالأمس أو أول أمس . وعلى الرغم من ذلك ، فمنهج البحث التاريخى ليس منهجا فرديا على الإطلاق ؛ فانه يهدف بدوره إلى تقرير الروابط والصلات بين موضوعات بحثه ، بحيث يضم هذه إلى بعضها البعض فى علاقة علية ، وأن يربط بين مختلف الظواهر ويعزوها إلى مدرك مشترك مثل مدرك الطراز أو الاتجاه . وإن التاريخ ليضحى كذلك ، بقدر هائل

---

(١) المرجع السابق .

من التعقيدات والرتب والدرجات فى مادته . أما الاحتفاظ بالفردية المطلقة لكل ظاهرة فلن يسمح بأكثر من الوصف المجرد الذى يؤدى على أحسن الفروض إلى التضحية بكل نوع من التركيب، ولكن الواقع أن ما من بحث تنظيمى لا يهدف إلى تقرير بعض الخصائص المشتركة بين كثرة من الأشياء ، حتى لا يقتضى الأمر الرجوع إلى الحالة الفردية فى كل مرة يثار فيها سؤال حول المجموعة التى تضمها . فاننا حين نستخلص مدركات مثل فن « الباروك » فاننا نغض الطرف بالتالى عن عدد لا حصر له من سمات الآثار الفنية التى نشير إليها بهذا المدرك . فاذا ما وجد مثل هذا المدرك فى متناول أيدينا فانه لا ييسر علينا فحسب أن نشق طريقنا وسط شعاب الظواهر التاريخية ومتاهاتها ، بحيث يصبح كل أثر فنى إما نموذجا على نمط معين وإما صورة معدلة له، بل إنه يزودنا بمعيار يمكن أن نقارن به بين مختلف الآثار الفنية وأن نحكم على الدلالة التى تمثلها كل منها بالنسبة للتاريخ . ولكن ثمن ذلك كله ينبغى أن نتكبده فى صورة اختفاء جزئى للسمات العينية للآثار الفنية ، كما لا يسمح بمثل هذه الخسارة إلا فى حدود معينة . وبمجرد أن تفقد هذه الآثار الفنية طابعها التاريخى ، ويؤول أمرها إلى أن تتخذ شاهدا على أحكام جماعية عامة ، فاننا نكون قد انتهكنا قطعا مثل هذه الحدود ، وهذا هو بوجه خاص حال التركيبات الفنية التاريخية التي تدخل فى باب التركيبات التى تنظر إلى كل ما يسمى « بالطرز الباروكية » على أنها نوع واحد من أنواع النشاط الفنى .

والفاعل المرئى الوحيد فى التاريخ هو الفرد . وفى وسع المرء فى واقع الأمر أن يتناول المجتمع على أنه البوتقة الحقيقية للأحداث التاريخية وأن يجعل أهمية هذه الأحداث من الناحية الاجتماعية معيارا لاتصالها بالتاريخ . ومع ذلك فليس فى وسع المرء أن يزعم عن حق بأن الطائفة الاجتماعية إنما هى ناقلة للحدث التاريخى ، على المعنى الذى يظهر عليه الكائن البشرى القادر على العمل والتفكير والشعور ، كما أنه لا يستطيع أن ينكر أن وظيفتى التفكير والعمل مقصورتان على الفرد وحده . كما لا يحق كذلك للمرء أن يذهب إلى الزعم بأن الفرد فى سلوكه وتفكيره ومباشرته لعمله يتصرف على الدوام تلقائيا وبوحى من إرادته . فليس كل ما يحدد سلوك الفرد يدور فى المحيط السيكلوجى وحده ، وليس كل ما يتحقق عن طريقه يتحقق نيابة

عنه . فانه يجد نفسه على الدوام فى موقف تاريخى واجتماعى معين ، ويتصرف وفقا لمقتضيات هذا الموقف ، دون أن يدرك ذلك فى الغالب الأعم أو يقصده . والمواقف والمصالح الطبقية تمثلان بنية موضوعية تنظيمية وليس حالة ذهنية متغيرة ذاتيا ، فان الفرد يتحدث باسم الجماعة التى ينتسب إليها ويعمل من أجلها فهو ناطق بلسانها ولا يعرب عن مصالحه أو مطامحه الشخصية وحدها . والسؤال الحقيقى هو ؛ إلى أى مدى يمكن اعتباره صنيعة جماعته؟ أى أنه إذا نظرنا إلى سلوك الفرد ، فأى قسط منه قد نرده إلى علل نفسانية فى حين أن من الواجب أن نعزوه إلى علل إجتماعية ، وكم حظ المبادأة الشخصية من الاتجاه المشترك الذى يكشف عنه ؟

فالصور الثقافية الجماعية ، وبخاصة تلك التى تتعلق بالطرز الفنية ، لا تعتبر جميعا دون ريب من خلق أفراد معينين . فهى كما يذكر إرنست جول Ernst Gall فى سياق حديثه عن الطراز القوطى ، ليست « من قبيل الاختراعات » ، أو أن إنتاجها تم دفعة واحدة أو وفقا لمخطط مرسوم . ولكن الأصدق فى وصف هذه الحال هو ذلك المثل الذى ضربه إنجلز بمتوازى القوى ؛ فالصور الثقافية إن هى إلا منتجات ثانوية لأفعال واتجاهات كانت موجهة فى الأصل لأهداف مغايرة . ولكن لا بد أنها نشأت عن فكرة أو إلهام أو رؤيا خاصة معينة ، لا يمكن أن تتحقق لغير الفرد ، حتى ولو كان من المتعذر فى الوقت الحاضر إكتشاف منشئها هذا . ومهما بلغ حظ الطراز الفنى من الطابع اللاشخصى ومهما لقى من شيوع بوصفه وسيلة للتعبير ومعيارا للقيمة ، فان الخطوة الأولى فى صياغته كانت برغم ذلك فعلا سيكلوجيا بمعنى أن من غير الممكن أن يعزى إلى مجتمع غير شخصى .

فالأنظمة الاجتماعية الراسخة وصور الفكر والطراز ، إنما هى من نتاج التطور الاجتماعى وذلك عن طريقين . فلا يعتبر فحسب كل ما يترتب على ذلك الفعل التلقائى الأول نتيجة للتكييف التجمعي المتبادل بين أهداف الفرد وإنجازاته ، بل إن هذه الخطوة الأولى ذاتها ، على أصالتها وطابعها الشخصى كما لا بد أن تكون ، قد اتخذت فى ضوء المسلمات الاجتماعية . فقد كان الفرد خاضعا لحكم أنماط التفكير المكتسبة اعتياديا وكذلك أنماط السلوك المقبولة بعامة قبل أن يكون فى مستطاعه الإقدام على هذه الخطوة ، أو القيام فى واقع الأمر بأى عمل استقلالى . فانه يتحدث

بلغة المجتمع قبل أن ينشئ لنفسه تراكيب خاصة به ، والحقيقة أن هذه الأخيرة لا تخرج قط عن كونها أحد متغيرات اللغة الأولى . ومع تسليمنا بذلك فان لغة التخاطب الجارية الحية تنشأ دوما عن التفاعل بين اللغة التقليدية للجماعة والمبتكرات اللغوية لمختلف الأفراد . وبدون هذه المساهمة الشخصية المتجددة والمتغيرة دوما ، سوف يستهلك التراث المشترك فى النهاية أو يتحول إلى تجمع لا حياة فيه .

وهكذا يتضح لنا أنه لا يكفى الإقرار فحسب بوجود الفرد ؛ ذلك أننا إذا أردنا أن ننظر إليه بالمنظار الصحيح وجب علينا أن نعتبره عن حق مصدرا لضرب من التلقائية لا ينفد أو يأسن . وعندها ينادى هيجل بأن « الكلى » ينبغى أن يحققه «الجزئى» ، وعندما يعلن إنجلز أن القوى الاجتماعية ينبغى أن تتفاعل وتنمو فى محيط نفسى ، فهما يتصوران فردا تتنازعه الوساوس والمخاوف بفعل قوى مجهولة ، ويمثل موضوعا غير متمايز ولا يقبل التغيير على الجملة للعمليات التاريخية . فكما أن « الروح العالمية » عند هيجل تستخدم الفرد على اعتبار أنه مجرد أداة ، فان تأثير القوى الإنتاجية والنتائج التى يتمخض عنها الصراع بين الطبقات تعتبر وفقا للنظرية الماركسية مستقلة عن التعليل النفسى والأهداف الشخصية ، على حين أن المواقف المتأزمة لا تنشأ عن العلاقات التى تقوم بين الأفراد بعضهم ببعض ، بل بين « موضوعات اقتصادية » ، مثل العامل وصاحب رأس المال والمشترى والبائع . وعلى ذلك فليس للفرد فى ذاته فى النهاية من صلة بالموضوع ، سواء لدى ماركس أو هيجل .

ومثل هذا الاعتراض المثالى تارة والمادى تارة أخرى والذى يوجه إلى مذهب الفردية ، ليس من شأنه إلا تزييف طابع التغير التاريخى ، غير أن وجهة النظر المخالفة التى تعالج كل ما يتجاوز الفرد والحالة الجزئية وتنظر إلى أى اتجاه روحى عام أو بنية اجتماعية ثابتة على أنها تجريدات لا معنى لها ، إنما تزيف طابع التغير التاريخى بالمقدار ذاته . أما أن نعكس الدعوى الماركسية فنقرر أن الأيديولوجيات من صنع الإنسان وليس الإنسان من صنع الأيديولوجيات ، فذلك تبسيط للموقف حقيقته [1] . فالناس يبتدعون الأيديولوجيات بالفعل ، ولكن ذلك لا يحدث

---

(١) Erich Fromm : «Die Entwicklung des Christusdogmas», Imaga (1930), p. 367.

إلا مع وجود بعض التصورات السابقة . فنى معرض إبداع الأيديولوجيات على وجه التحديد تظهر عناصر الفكر الخارجية والفائقة للطبيعة الفردية « والبين شخصية » (أى الواصلة بروابطها بين الأشخاص) على أوضح وأجلى صورة لها . فالناس لا يبتكرون المذاهب الفكرية بحسب مشيئتهم ؛ فلا تصح تسمية البنايات العقلية التى تنشأ على هذا النحو بالأيديولوجيات ، بل إنها لا تعدو كونها مجرد أوهام أو تصورات شاعرية . فان التناقض الظاهر فى تصور الإنسان على أنه صانع « للأيديولوجيات من ناحية — وهذا موضوع علم النفس — وأنه من ناحية أخرى من صنع الأيديولوجيات — وهذا موضوع علم الاجتماع — ليس من سبيل إلى حله ؛ ولا غرو فهو يعرب عن طبيعة الفرد المزدوجة ، باعتباره فردا وكائنا اجتماعيا فى آن واحد . والنقد الذى قد يوجهه إلى المذهبيات لا يتعارض مع كون فكره متعينا أيديولوجيا ، كما لا يمنعه المنشأ الاجتماعى لفكره من أن يرصد نفسه لمناهضة هذا المجتمع الذى أنجبه روحيا أو يحول دون قيام توتر دائم بينه وبين هذا المجتمع .

وقد ذهب أحد أتباع ريجل إلى القول — بما لا يتفق تماماً وتعاليم أستاذه — أنه لو كان للمؤرخ القدرة المطلقة على سبر أغوار الحقائق ، لكان فى استطاعته أن يرد كل ما يحدث فى الفن إلى عمل فردى من أعمال الخلق والإبداع [1] . ومهما بلغ استعدادنا لأن نقدر للدور الخلاق الذى يلعبه الفرد حق قدره ، فاننا لا نملك قبول هذه الصياغة . فاذا ما كان للمرء أن يتحدث عن الأعماق المجهولة البعيدة للتغلغل فلا يبدو أن هناك من سبب لا يدعو أنصار النزعة الجماعية لأن ينادوا بدورهم بأنه لو تغلغل المرء إلى العمق الصحيح ، فلن يجد غير القوى اللاشخصية والفائقة للطبيعة الفردية « والبين شخصية » . والإحالة من الفردى إلى الاجتماعى يمكن أن تمضى إلى آفاق لا نهائية ؛ مثلما هو الحال مع إحالة ما هو اجتماعى إلى ما هو فردى ، وفى كل من هذين الاتجاهين تبقى هناك بقية نهائية لا يعلم لها من تفسير أو تحليل وذلك من وجهة نظر صاحب الرأى المعارض . ذلك أنه على الرغم من أن النواحى المستحدثة والمتفردة للأثر الفنى تقضى بحتمية المفهوم الفردى وضرورته ، فان الفرد يعتبر على الدوام وإلى حد ما من نتاج البيئة الاجتماعية التى نبت فيها . فالفرد

---

(١) Hermann Tietze : Die Methode der Kunstgeschichte (1913), p. 42.

والمجتمع الذى ينتمى إليه والتلقائية والتواضع والتكوين الفسيولوجى والتأثيرات الخارجية ، والطبيعة والتغذية ، إنما تمثل جميعاً أزواجاً من المتعلقات التى لا تنفصل الواحدة منها عن الأخرى أو ترد إليها . فان نوعاً معيناً من النبات قد ينتج نوعاً معيناً من الثمر ، إذا ما أتيحت له ظروف معينة ، مثل كمية من المطر ومن ضوء الشمس ؛ وفى ظروف مناخية أخرى يختلف نوع الثمر الناتج ، ولكن أى نوع آخر من هذه العائلة النباتية ذاتها لا ينتج ذلك النوع من الثمر فى ظل أى ظرف من الظروف ، ومهما بلغت كمية الأمطار أو ضوء الشمس . فكل نوع من الثمر ينتج عن مجموعتين من الظروف مستقلتين إحداهما عن الأخرى تمام الاستقلال ، وهما التكوين الباطنى والتنبيه الخارجى . والتصنيف البيولوجى للنبات فى حد ذاته ليفسر طابع الثمرة بقدر ما تفسره البيئة التى ينمو فيها . وعلى هذا القياس ، فلا تكفى فردية الفنان وموهبته الخاصة وحدهما ، أو تكفى الأنظمة الاجتماعية الراسخة وتقاليد بيئته الاجتماعية فى حد ذاتها للإدلاء بتفسير شاف للطبيعة النوعية للأثر الفنى . فليس كل شىء ممكناً فى جميع الأوقات ، كما أن ما هو ممكن لا يستطيع تحقيقه أى إنسان أياً كان ، فان الحاجة تدعو إلى النوع الصحيح من الموهبة فى الوقت الصحيح والمكان الصحيح .

ومع ذلك فان فى هذه المعالجة تبسيطاً لحقيقة الموقف . فان الفرد والمجتمع والحياة الباطنية والبيئة والأصالة والتقليد تتداخل وقت مولد الأثر الفنى على نحو أشد تشعباً وتعقيداً مما يوحى به الحديث عن ازدواج أو ثنائية الظروف المحيطة . فالمسألة لا تتعلق فى واقع الأمر بمدى ما لهذا العامل أو ذاك من العوامل السالفة الذكر من أثر على عملية الخلق والإبداع أو بالعامل الذى كانت له الغلبة والسيادة ، أو بما إذا كانت العلاقة التى تربط بين هذه العوامل وبعضها البعض تتميز بالثبات أو التأرجح . ذلك أن المدرك برمته الذى يقول بوجود مجتمع قائم بذاته وبوجود فرد مستقل يتمتع بحرية الارتباط بهذا المجتمع دون قيد أو شرط لهو مدرك زائف مضلل . فلا سبيل أمامنا للنظر إلى القوى الشخصية وتلك الفائقة للطبيعة الشخصية كل بمعزل عن الآخر ، ولا مندوحة عن النظر إلى الفرد والمجتمع فى إطار العلاقة

المتبادلة بينهما . فحيث لا يوجد هناك مجتمع لا يوجد أفراد ، سواء على المعنى المنطقى أو النفسانى أو التاريخى . فلا تنبثق ثمة شخصية خلاقة متفردة فى شعورها وتفكيرها وسلوكها وإنتاجها إلا عن طريق التفاعل ، فهى تجسد الجواب على سؤال أو الرد على تحد ما . فلا يتشكل الفنان قط إلا وهو فى معرض صراعه مع المهمة التى أنيطت به والتى أخذ على عاتقه حلها . وتتحقق شخصيته شيئاً فشيئاً وخطوة بعد خطوة وهو بسبيل إيجاد حلول لهذه المهمة ؛ فلم تكن شخصيته هناك من قبل ولا يمكن أن تتجلى صورتها إلا من حيث علاقتها بموقف معين نجم عن تلك المهمة العينية الملموسة . فلولم توجد تربة إيطاليا وعالم عصر النهضة ولولم توجد فلورنسا وروما ، أو البلاط البابوى ومتطلباته ولولم يوجد بيروجينو فى دور المدرس وميكل أنجلو فى دور المنافس لما وجد رفائيل ، كان من المقدر أن يوجد بن لجيوفانى سانتى ولكنه ما كان يقدر له أن يكون ذلك الرجل الذى نعرفه بأنه مبدع لوحات « ستاتزى » الحصية أو خالق « الأرازى » . ولا ريب فى أن فى الإمكان أن نضيف إلى ذلك أنه لولم يوجد رفائيل لما بدا عصر النهضة بالصورة التى نعرفها عن عصر النهضة ، ولما بدت روما فى صورة روما كما نعرفها . وليس الأمر أن رفائيل قد عمل بوحى من عصر النهضة واكتسحه تيارها الذى مهد له فنانو فلورنسا وأومبريا فى القرن الخامس عشر ، والذى كان بسبيل التحقق بالنظر إلى الموارد المادية الروحية التى كانت لكل من فلورنسا وروما ، وليس الأمر أيضاً أن عبقرية رفائيل هى التى خلقت تلقائياً عصر النهضة الأعلى أو أنها اشتركت مع جيل من ذوى المواهب الفذة فى خلقه . فالواقع أن عصر النهضة وفردية رفائيل الفنية قد ظهرا إلى الوجود فى وقت واحد وفى تلازم واتصال . ولا يقتصر الأمر على أن ما قام به رفائيل وليوناردو وميكل أنجلو من أعمال قد جاء نتيجة بعض المهام المعينة ، بل إن هذه المهام ذاتها لم تأخذ شكلا محدداً قاطعاً إلا مع ظهور الحلول الممكنة لها .

ولكنه إذا كان من الواجب تحليل الفردية ككل إلى سلسلة من الأسئلة والإجابات والتحديات والاستجابات والإمكانات التى تكشف عن نفسها فى صور مختلفة

وتستغل بطرق متباينة، فان كل سمة خاصة من السمات التى يتميز بها أى ميل روحى معين وكلى جزء مكون للموهبة التى يتمتع بها أى فنان، ينبغى النظر إليها على أنها من نتاج عملية تشكيل ديالكتيكية قابلة للتحليل إلى عناصر متصارعة . ولا يقتصر الأمر على أن الشخصية فى مجموعها تتشكل عن طريق اتصالها المباشر واحتكاكها المستمر ببيئتها ، بل إن كل مظهر لهذه الشخصية يتحدد بطريقة مزدوجة ، أى فردياً واجتماعياً . فان كل كائن بشرى يبدأ حياته ببضعة حوافز أولية بدائية للغاية ، أما عن أهدافه وغاياته التى يمكن تقسيمها نوعياً بشكل أقوى أو قدراته المحددة الخاصة أو الواجبات التى يضعها لنفسه أو يقبلها أو الطريق الذى يتبعه فى التصدى لها ، فان هذه جميعاً تأتى نتيجة للصراع الذى ينشأ بينه وبين العالم ، والذى يتجدد يوماً بعد يوم . ويستحيل ابن الحوافز « إنساناً » عندما يصبح كائناً اجتماعياً ؛ غير أن ميلاده الأدبى على يد المجتمع لا يحول بينه وبين الدخول معه فى علاقة جدلية قوامها المشاجرات والمصالحات .

ودور الفردية فى الفن إنما يعتبر ظاهرة معقدة البنية ، كما أنه يتخذ ، شأنه فى ذلك شأن معظم مظاهر الإبداع الفنى ، أشكالا تاريخية مختلفة ، ومن ثم فهو ليس بمشكلة تقبل حلا واحداً قاطعاً لا لبس فيه . وكما أنه يتعذر فى الفن الإدلاء بقضايا عامة فيما يتعلق بالعلاقات بين الشكل والمضمون والأصول الفنية والتعبير ، والتقليد والأصالة ، فلا يمكن أن نقطع بشىء فيما يتعلق بالفرد والمجتمع بوجه عام ، دون النظر إلى الظروف التاريخية الخاصة بهما . فاننا نجد أن دور الفرد باعتباره قوة خلاقة ومصدراً للتغيرات الطرازية يتبدل دائماً على مر التاريخ ، فقد يكون هائلا وقد يكون هيناً تافهاً . وقد أخذ هذا الدور يستفحل منذ عصر النهضة ، كما أنه بلغ بحلول العهد الرومانسى حدوداً لم تكن لتدخل فى الحسبان من قبل . وعلى ذلك فلا بد لأى امرئ يعرض لدراسة هذه المسألة فى ضوء المرحلة الأخيرة من التطور أن يصل إلى نتائج مغايرة لتلك التى قد تستخلص من دراسة آثار الشرق القديم بل وآثار العصور الوسطى . وإن مذهب الفردية المتطرفة إنما هو ظاهرة اجتماعية ، غير أن الفردية تلعب دوراً كبيراً فى مضمار الإبداع الفنى حتى ولو كان هناك نبذ تام للمطامح الشخصية . فالفردية ليست بمستغربة حتى بالنسبة للعصور التى ينعدم فيها تماما تصور مذهب الفردية .

وعلى الرغم من أن العوامل الفردية والاجتماعية تتمثل على الدوام فى مجرى التاريخ ، فاننا نلحظ فى الفكر التاريخى والكتابة التاريخية تحولا وتقلباً دائماً للميول فيما بين مذهب الفردية والنظرية الجبرية والعكس بالعكس ، على أن ذلك يحدث أيضاً فى الغالب الأعم بصورة تناقض الاتجاه السائد للأحداث . مثال ذلك ، أنه منذ نهاية القرن التاسع عشر ، وعلى الرغم من المزاج الفردى الذى طغى على الفترة اللاحقة على العصر الرومانسى برمتها فقد سارت مذاهب الكتابة التاريخية وفلسفة التاريخ فى طريق يجافى أكثر فأكثر النمط الفكرى السائد فى العالم والذى كان يتركز حول الفرد . وليست فكرة « تاريخ الفن بلا أسماء » سوى عرض واحد من بين كثير من الأعراض الدالة على مثل هذا التحول ، ولقد كان لفولفلين الحلفاء والمشايعون فى كل مجالات البحث التاريخى . ولا غرو فان برنهارت برنسون Bernhard Berenson الذى كان يتابع فحسب اهتماماته وأهدافه العلمية الخاصة ثبت أنه من فريق فولفلين . وشاهد ذلك أن المنهج الذى سار عليه فى مصادرته استناداً إلى اعتبارات طرازية خالصة ، على شخصيات فنية فضلا عن مبادرته إلى تكوين طائفة جديدة منها — مثال ذلك أنه نسب مجموعة كاملة من الآثار الفنية التى كانت تعزى من قبل إلى بوتيشيلى وجيرلانداجو وفليليبو أو فيليبينوليبى ، إلى فنان خرافى جديد هو « أميكودى ساندرو » [١] . إنما يدل على أنه إن لم يكن قد سلم « بتاريخ الفن بلا أسماء » فقد سلم على أقل تقدير بوجود « فنانين بلا سير » . ولكن أخطر من ذلك وأهم بالنسبة لذلك التغير الذى طرأ على فن كتابة التاريخ هو تلك النظرية التى نادى بها بنيديتو كروتشه والتى استوحاها من اكتشافات برنسون الخاصة بعلم المناهج . فان كروتشه يميز تمييزاً أساسياً بين الشخصية الجمالية « والشخصية التاريخية » للفنان ، ويزعم أن اهتمام الناقد الفنى والمؤرخ الفنى إنما ينصب على الشخصية الأولى فحسب . إذ كتب يقول : « والحقيقة أنه فى بعض الحالات القصوى ، قد تنقسم الشخصية الفنية الواحدة إلى عدة أفراد تاريخيين ، وقد تتعاقب شخصية فنية أو أكثر أو يتناوب بعضها مع بعض داخل الفرد الواحد» [٢]

---

(١) Bernhard Berenson : The Study and Criticism of Italian Art (1901), pp. 46 ff.

(٢) Benedetto Croce : «Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bilden Kunst», Wiener Jahrbuch fur Kunstgeschichte, IV (XVIII) 1926, p. 21

ومن الواضح أن هذه « الشخصية الجمالية » التي يقول بها كروتشه ليست سوى تأويل محض لا يعدو كونه « موضوعاً » ألف فيه بين مجموعة معينة من الآثار الفنية ، بطريقة تشبه من قريب أو بعيد طريقة المحمول عليه اللاشخصي فى المنطق . وما أيسر على المرء أن ينشئ ، على النهج ذاته ، محمولا عليه يتفق « والصور المرئية » التى يقول بها فولفلين دون أن يمس على أى نحو مبدأه القائل باغفال الأسماء .

ويمكن القول على المعنى الذى قصده نيتشه بعبارته المأثورة حول ما يحس به الفلاسفة من « غيظ وحقد » تجاه كل ما هو حسى ، أن جيل فولفلين كان فى المقام الأول جيلا من « الفلاسفة » . وعلى أية حال فان مناهضته لمذاهب الفردية ليتفق اتفاقاً أساسياً مع تلك « المثل العليا للزهد » التى يبدى لها الفلاسفة فى نظر نيتشه « ميلا وودا » شديدين . وإن تسلط فكرة القوى اللاشخصية والفائقة للطبيعة الفردية على عقول أبناء ذلك الجيل على هذا النحو الواضح الجلى ليحدونا على التساؤل، على المعنى الذى قصد إليه نيتشه، قائلين : ما الذى يدعو المرء إلى أن يكون فى حاجة إلى مثل عليا تناهض مذهب الفردية ؟ وما وجه الحاجة لكل هذا الجهاز الضخم من الموضوعية بأى ثمن والقيم المطلقة والصدق غير المشروط ثم أسطورة الإنسان اللا زمنى ، والخير والجمال اللا زمنيين والقوانين التى لا مشرع لها والفن الذى يقوم بغير فنانين ، وتاريخ الفن بلا أسماء أو بلا تلقائية شخصية ؟ لقد وجد الجواب منذ زمن طويل مضى واتخذ صوراً متعددة . فما يقال لنا إننا فى حاجة إلى ذلك كله لأن الإنسان يعانى من القلق حول ذاته والخوف من المسئولية التى تصاحب الحرية وحق تقرير المصير . وقد قال كانت : « وإنه لمن دواعى الارتياح تماماً ألا يصل المرء إلى سن البلوغ[1] . أما القول بأن « التشوف إلى الموضوعية » إنما هو حالة ذهنية ينتقص فيها الإنسان من قدره حتى يهبط إلى حالة العبد الرقيق ، فهو فى الحق من تقريرات هيجل ، الذى يمكن أن نعتبره ، إن شئنا أن نختاره دون غيره ، متحدثاً باسم « الجماعة الفلسفية »[2] . فالإنسان إذ ينبذ حقه فى أن يكون واضع شريعته ، يؤمن بالقوانين السرمدية الفائقة للطبيعة البشرية

---

(١) Immanuel Kant : Was heisst Aufklärung ?

(٢) Hegel : Philosopie des Rechts, 141, Appendix.

والمنزلة من السماء ، لأنه يلذ له أن يتوهم أنه إنما يجد هذه هناك فى حالة لا تقبل فيها التغيير أو التبديل ، ويود كذلك أن يشارك فى حرمة تلك الرؤيا التى لا يقف منها غير موقف مكتشفها ، ومبلغها إلى غيره من الناس . وإن ذلك التأثير المهدئ الذى قد نستمده من الأفكار ذات الصدق العام والسرمدية والوجوب إنما يصدر عن إحساس بأمن أعظم . ذلك أنه من دواعى الرضا والارتياح أن نفترض أن هناك وسط كل مظاهر الفوضى فى هذه الحياة ووسط كل تقلباتها ومخاطرها المتصلة ، ما يمكن أن يركن إليه المرء ويعتمد عليه . وإنه لمما يؤنس المرء بهذه الحياة إيمانه بأنه برغم كل ضعفه وانكساره ، له نصيب مقسوم فى بعض القيم السامية العليا ، وإذا يصبح المرء خادماً ومالكاً لهذه القيم فانه يعترف اعترافاً مباشراً بسلطانها . بيد أن أعظم ما يشد من أزره ويقوى من عزيمته ، ذلك الوهم القائل بأن هناك فى أعماق المرء ، إذا ما أحسن فحسب الاستماع والإنصات ، قوة علوية تتكلم ، وتتكلم فى صراحة ووضوح .

ولا يظهر الاختيار واضحاً تمام الوضوح بين الأخذ بالحرية الفردية والأخذ بالضرورة الفائقة للطبيعة الفردية ، إذ نراه مختلطاً فى الغالب بانفعالات متناقضة ، ومن ثم يظهر التذبذب بين الطرفين . وبالنظر إلى وقتنا الحاضر ، فلعلنا لا نلحظ أن هناك من ظواهر حضارتنا الراهنة ما يكشف عن متناقضاته الاجتماعية — وبخاصة ذلك التناقض البادى فى الاحتفاظ ببنية طبقية تسلطية فى عصر ينادى بالتحررية — واضحة وضوح ما تكشف عنه الآراء الشائعة حول السلطة من جهة وحدود الشخصية الفردية من جهة أخرى . فهناك من ناحية مذهب فلسفى ينادى بالحكم المطلق وينكر على الفرد أية قيمة مستقلة أو أى تأثير ثابت دائم ، ويرى فيه مصدراً لكل النقائض وأصلا لكل الهذاءات ، بيد أنه قد ذاعت من ناحية أخرى فلسفة يقال لها «فلسفة الحياة». وهذه تميل بدورها إلى الإعلاء من شأن الطاقة والتلقائية الفردية ، إعلاء لاحدود له بل يبلغ مبلغ المغالاة والشطط . ومما لاشك فيه أن هذين الموقفين الأيديولوجيين المتعارضين ترد أصولهما إلى عداوات المنافسة الحرة وما يشيع فيها من أحقاد وضغائن . غير أنه مما يحطم هذا الشعور بالرضا الذى يصاحب الإيمان بالقيم المطلقة اللازمنية والفائقة للطبيعة الإنسانية ، إحساس ممض موجع بأن ذلك الفرد

الفانى الزائل غير المعصوم من الخطأ والمخدوع دوما الذى هو الإنسان ، من المحال أن يكون شيئا ثابتا أو مؤكداً ، ومن المحال أن يكون له أى معنى أو جوهر . وفى ضوء هذا الشعور بالدونية والعدمية اللذين أشربا للناس ، نرى أن أصوات الاحتجاج التى تأخذ فى الارتفاع استنكارا للتحقير من الفردية والانتقاص منها إن هى إلا ترجمة أيديولوجية لذلك الاستعداد للعمل ، وهو ستعداد تحدوهم إليه تفاهتهم الاقتصادية والاجتماعية . والفردية من حيث هى تعبير عن مثل هذا الاحتجاج ، كانت دون أدنى ريب نتاجا لعصر الاستنارة ؛ أما فى العصور اللاحقة فقد تعقد الموقف الروحى ، وذلك من جراء حيدة المذهب الاشتراكى عن أصوله فى عصر الاستنارة ووضعه لفلسفة للتاريخ مناهضة للنظرية الفردية ، على حين نسج خصومه أسطورة حول الفردية ليمجدوا بها « الرجل العظيم » . ومع كل ، فانه طالما ظل هذان الموقفان على وضوحهما وطالما ظل هذان المعسكران منقسمين انقساما لا لبس فيه ، فان ذلك يتيح لنا أن نعرف مواضع أقدامنا ؛ فكلاهما عرض لداء واحد وهو إحساس الفرد بالاغتراب فى مجتمعه وكلاهما يسعى إلى علاج هذا الإحساس بالصورة التى تلائم مصالحه وأهدافه ، فيلجأ فريق فى ذلك إلى تأكيد قيمة السلطة ويلجأ الآخر إلى إذابة الفروق . وإن الموقف لا يضطرب كما لا يختلط الأمر على عقول الناس إلا إذ وقع ثمة تردد وتأرجح بين وجهتى النظر وتعذر عليهم أن يقطعوا برأى فيما إذا كان لهم أن يقفوا إلى جانب الفرد أو لا يقفوا إلى جانبه . وليس أصدق فى تصوير هذه الحالة الذهنية من الأدب شبه التاريخى الذى يكتب لجمهور قليل الحظ من التعليم ومن الحماس السياسى أيضا ، ومثل هذا الأدب إنما يحوم فى تردد وجهل حول تمجيد الضرورة التاريخية أو الحرية الفردية كما يتأرجح بين التهويل المسرحى « للمصير التاريخى » وبين أسطورة « الرجل الجبار » الذى يتحدى « القوانين الحديدية » للتاريخ والذى يعد رائدا وزعيما بطبعه . وفى مثل هذه الظروف لا بد أن تبدو أية محاولة للتوفيق ، مظنة ريب وشكوك ؛ بيد أنه ما زالت أمامنا هذه المهمة باعتبارها المهمة الوحيدة التى تستأهل جهدنا ، وتتمثل فى الحاجة إلى التمييز على وجه الدقة بين الدورين التاريخيين للفرد وما فوق الفرد ، وفى أن نقدر

لهما حق قدرهما دون أن نتزلق إلى أية مفاهيم صوفية تتعلق بأى منهما أو بكليهما معاً كما يحدث فى الغالب الأعم .

٥ ــ الطراز وتغيراته :

ليس هناك من ميدان للنشاط الروحى يلعب فيه الفرد ، بأهدافه وقدراته الخاصة ، دوراً فى مثل أهمية وخطر الدور الذى يلعبه فى ميدان الفن . كما أنه ليس ثمة ميدان آخر يتوافر لنا فيه مثلما يتوافر لنا فى هذا الميدان من وسائل ومناهج ناجعة لتتبع الاتجاهات العامة ووصف عوامل التطور الجماعية . وقد كان لاتفاق بقاء العدد العديد من الآثار الفنية المرئية غفلا من أسماء مبدعيها أو مما يستدل به على تاريخها أن عمد المؤرخون منذ زمن مبكر نسبياً إلى البحث عن شواهد تدل على موضع هذه الآثار من سلم التطور ، وإلى اتخاذ ذلك أساساً لالتماس بعض الدلائل التى تشير إلى أصلها . وعلى ذلك فان فكرة الطراز ، فيما يتعلق بالفنون البصرية ، كانت أسبق من غيرها من الأفكار من حيث سرعتها ونسقية صياغتها ، ولم يلبث تاريخ الفن بمجرد أن استحوذ على هذه الفكرة ، أن أصبح على نحو ما مثالا تحتذيه جميع الأبحاث التى تجرى فى ميدان التاريخ الثقافى . ولقد كان الأدباء والكتاب فى حديثهم عن « طرز الفكر » و « طرز التنظيم الاقتصادى » وتصويرهم لها كما لو كانت تيارات تطفو على السطح وتكتسح أمامها كل ما يعترض سبيلها حتى المعاندين المستقلين برأيهم ، إنما يستخدمون عن غير وعى غالباً ، أسلوباً فى التفكير نشأ فى الأصل فى محيط تاريخ الفن وامتد تدريجياً إلى غيره من الميادين .

ومدرك « الطراز » حيوى جوهرى بالنسبة لتاريخ الفن فبغير هذا المدرك ، لن يكون لدينا على أحسن الفروض سوى تاريخ للفنانين ، بمعنى سرد لسير مختلف الفنانين المعاصرين أو المتعاقبين . بالإضافة إلى دليل يصور أعمالهم سواء التى تأكدت نسبتها إليهم أو التى ما زالت موضع شك . ولن يكون بوسعنا وضع تاريخ للاتجاهات المشتركة والصور المقبولة بوجه عام والتى تربط بين أعمال عصر من العصور أو أمة من الأمم أو إقليم من الأقاليم والتى تجعل فى مكنتنا أن نتحدث عن الفن كما لو كان يعرب عن حركة بعينها أو يكشف عن نماء وتطور . ثم إن

الطراز إنما يعتبر أولا وقبل كل شيء ، المدرك الأساسى لتاريخ الفن ، ذلك لأنه يتعذر صياغة مشكلة هذا التاريخ الأساسية فى غير إطار هذا المدرك . كما أن مدرك الطراز يصدر عن هذه المفارقة الماثلة فى أن جهود عدة فنانين يعملون بمعزل بعضهم عن بعض ودون تكافل أو اعتماد فى الغالب الأعم ، وجد أنها تكشف عن اتجاه مشترك وأن أهدافهم ومراميهم الفردية قد خضعت دون وعى منهم لاتجاه يفوق الحدود الشخصية والفردية ، فضلا عن أن الفنان — وإن كان ذلك من متناقضات تاريخ الفن التى تبدو ظاهرياً مستعصية الحل — باطلاقه العنان — لدوافعه الشخصية ، يأتى بشيء يتجاوز حدود قصده بالفعل . فالطراز هو الوحدة المثالية للكل الذى يتألف من حشد من العناصر العينية المتباينة . ولكن أبلغ دليل على أن فكرة الطراز وفكرة تاريخ الفن متساويتان فى الرتبة والدرجة يكمن فى الحقيقة الماثلة فى أن معايير الماهية الطرازية ومعايير ما هو ذو صلة بتاريخ الفن إنما هى معايير متماثلة . فاذا استطعنا أن نجيب عن السؤال المتعلق بماهية ما يضفى على نمط معين من الإنتاج الفنى شرف اعتباره « طرازا » فاننا نجيب بذلك عن سؤال آخر ، وهو السؤال المتعلق بنوع الحقائق المتصلة بميدان الفن والتى يمكن اعتبارها موضوعات لتاريخ الفن . فالعبقرى الذى يترك وشأنه تماماً ، والذى لا يدين بالفضل لأحد من الناس غير نفسه ، أو تلك الآثار الفنية التى تمثل عوالم صغرى منعزلة تمام الانعزال ، كما صورها علم الجمال الأكاديمى بفكرته اللاتاريخية عن القيم الأزلية العامة ، فهذه — إن كان لها وجود فى واقع الأمر — لن تكشف عن أية خصائص طرازية أو تؤلف موضوعات لتاريخ الفن . فما ليس زمنيا لابد أن يكون غير طرازى .

والمعيار الأولى الدال على وجود طراز من الطرز يكمن فى قيام اتفاق فيما يتعلق بعدد من الخصائص الفنية الهامة فيما بين آثار منطقة أو حقبة ثقافية محدودة . وينطبق شرط الاتفاق أيضاً على تلك الحالات التى نجد فيها عدداً من الميول التكاملية المتنافسة المتجاورة بعضها مع بعض . والمعيار الثانى يقوم على درجة معينة من الانتشار الواسع النطاق نوعاً للخصائص المشتركة ، وهو مبدأ كمى يتفق ومبدأ «التأثير» عند إدوارد ماير . ومع ذلك فهناك بعض الاتجاهات الفنية التى لا يظهر أثرها الكبير إلا فى فترة لاحقة ، ومن ثم فانها تكتسب مكانة فى التاريخ لم تكن لها فى الأصل .

وبالإضافة إلى ذلك فمن المعهود استنباط معيار جمالى للطراز على أساس من التطبيق الواضح الثابت للغة صورية مشتركة ، كما يبدو عند استخدام الوسائل المتوافرة بحذق ومهارة فى الأداء ترقى إلى مستوى الممارسة الغريزية الفطرية . ونعنى بهذا ذلك الإحساس بالمستوى المقبول للعمل الذى يسترشد به الفنان وقتما تزايله قدراته الخاصة على الابتكار أو الحكم السليم . ولكن تاريخ الفن بنظرته التجريبية لا يمكنه اعتبار معيار من هذا القبيل ، أقرب إلى أن يكون دعامة يتوكأ عليها الفنان منه إلى كونه معياراً يعتنقه ويستصوبه ، إلا على أنه بقية من تواضع أو تقليد نشأ دون ريب عما أسهم به الأفراد فى عملية تحقيق القبول العام .

وإن اختلاف الرأى الذى يحوط فكرة الطراز من حيث خصائصها وما يترتب على ذلك الاختلاف من مصاعب تكتنف محاولة وضع نظرية لتاريخ الفن ، إنما يرد أساساً إلى الحقيقة الماثلة فى أن الطراز ينبغى النظر إليه على أنه شيء عام ، مقطوع الصلة بالفنان الفرد أو الأثر الفنى المفرد ، على حين أنه لا يجوز اعتباره رغم ذلك فكرة « عليا » أو نموذجاً أو مثالا أو معياراً للقيمة أو قاعدة سواء على المعنى الأفلاطونى أو الهيجلى . والطراز ليس بمدرك نشوئى أو غائى ، فهو لا يوضع أمام الفنان ، كما لا يسلم به الفنان هدفاً وغاية يسعى إليها . وهو ليس مدركاً دالا على النوع تندرج تحته ظواهر مفردة ، كما أنه ليس أيضاً مقولة منطقية يمكن أن تشتق منها مدركات أخرى . ولكنه على الأرجح مدرك دينامى عقلى ذو مضمون متغير دوماً مما يحدونا إلى القول بأنه يتخذ معنى جديداً مع كل عمل جديد . ولكنه لا يعنى بحال ، كما سبق أن ذكرنا روحاً عالمية محققة لذاتها وكاشفة عن نفسها فى اطراد كتلك التى قال بها هيجل . ولا يمت هذا المدرك بصلة لغرضية تتعلق بمخطط عالمى أو باشتراك الأفراد وإسهامهم فى حقيقة خارقة للطبيعة . فالطراز ليس إلا ناتجاً لكثير من الإنجازات الشعورية الغرضية ؛ ولا يمكن القول عنه فى ذاته إنه أنشئ شعورياً وعمداً ، فهو لا يشكل جزءاً من الشعور لدى أى من الأشخاص الذين يمثل إنتاجهم موضوعات وجوده .

وإن هذه الطبيعة الثنائية للطراز ، من حيث إنه يرتبط حقيقة بموجه محدد ، ومع ذلك فهو موجه لا يدركه بالضرورة الأشخاص المتأثرون به أو يتبعونه ، قد حدت

بالمؤرخين الجانحين إلى المثالية إلى النظر إلى هذا المدرك على أنه المفتاح الحقيقى لفهم الفن ، على حين أن الوضعيين منهم قد أنكروا عليه كل ضرب من ضروب الحقيقة الواقعية أو أنه ذو صلة بالأمر منادين بأن الطرز الفنية ، شأنها فى ذلك شأن سائر الكليات التاريخية ، ليست إلا تجريدات بحت . وقد عجزت كل من هاتين المدرستين الفكريتين عن أن تقدر تقديراً صحيحاً الطابع الحقيقى لبنايات مثل النظام الرأسمالى أو عصر الاستنارة أو عصر النهضة ، أو قواعد المنظور فى التصوير أو صورة التراجيديا القديمة ، ذلك أن أيا منهما لم يأخذ فى اعتباره تماماً الطابع اللاجوهرى لهذه البنايات من ناحية ، وما لها من نوعية خاصة من حيث المغزى ودرجةالاستقلال من ناحية أخرى . فلكى نقدرها تقديراً صحيحاً ، ينبغى لنا أن ندرك أن هذه البنايات ليست عينية من جانب كما أنها لا تحمل صفة التكوينات من جانب آخر . والوضعية إنما تتجاهل الحقيقة الماثلة فى أن نمطاً خاصاً ملائماً — وإن كان عرضة للتقلب والتغير — من المعقولية يعمل عمله فى كل ميدان من ميادين الثقافة ، أما المثالية فقد عجزت عن أن تدرك أن المبادئ التكوينية التى تكمن وراء مثل هذه الوحدات التاريخية ليست هى القوى المحركة للتاريخ ، بل إنها صيغ تستمد تأثيرها من الأساس الثقافى ذى الطابع التنظيمى التقليدى فى جوهره . أما البنايات التاريخية مثل التقليد والتواضع ومستوى الصناعة والتأثيرات الفنية السائدة وقواعد الذوق الجارية أو موضوعات الساعة ، فانها ترسم الأهداف والقيود الموضوعية والعقلية والفائقة للطبيعة الفردية ، لتلك التلقائية اللاعقلية التى يتسم بها النشاط السيكلوجى ، وتتعاون مع هذه الأخيرة فى إنتاج ما نسميه « بالطراز » .

والطراز ليس بنية يمكن استنباطها من كيفيات الأعمال التى « تحمله » ، سواء بالإضافة أو الحذف . فطراز عصر النهضة يزيد ويقل فى آن واحد عما أعربت عنه بالفعل أعمال فنانى عصر النهضة . وهو أشبه ما يكون باللحن الموسيقى الذى لا نعرف منه غير بعض متغيراته . أما اللحن ذاته ، إذا ما حاولنا تركيبه من جديد ، فلن يكون حاصل هذه المتغيرات ، كما لن يكون بمثابة نخبة من الأجزاء التى تتضمنها هذه المتغيرات كما لن يكون كذلك خلاصة مجردة لكل السمات المتطابقة الموجودة فى هذه المتغيرات . فمحال أن يضم الإجمالى ما يزيد على المجموع الكلى الذى اشتق منه ، كما أن الخلاصة تتضمن على الدوام ما يقل عن هذا المجموع . ومن ناحية

أخرى فان اللحن الموسيقى قد لا يكاد يتضمن أى عنصر حقيقى مفرد من أى من متغيراته ، ومع ذلك فقد يكشف عن الفكرة الموسيقية الخاصة فى وضوح لا يتأتى لأى من هذه المتغيرات . وإن كان من المستطاع فى واقع الأمر ، إعادة بناء عدة ألحان من سلسلة معينة من المتغيرات ، فان ذلك لا يغير من الحقيقة الماثلة فى أن لكل مجموعة بنيتها الموسيقية الخاصة . فالبنية قائمةهناك سواء أفلحنا أولم نفلح فى صياغتها. ولا يعدو أمر هذه المتغيرات ، بل لا يزيد خطب تلك المحاولات أيضاً التى تبذل فى سبيل صياغة اللحن ذاته — ووفقاً للتشبيه الذى أوردناه تنطبق هذه على التعريفات المختلفة لطراز عصر النهضة — عن أنها إنما تحوم حول بنية معينة دون أن تدركها إدراكاً تاماً أو نهائياً .

ولقد كان علماء النفس من أتباع مذهب الجشطلت ، كما هو معروف تماماً ، أول من لحظ ووصف ظاهرة البنية أوالصيغة التى تظل ثابتةفى حين يعترى التغيير كل مكوناتها العينية دون استثناء . والنتائج التى توصل إليها هؤلاء تصلح فى مجموعها للتطبيق عند تحليل مدرك الطراز ، وهو مدرك كما يبدو واضحاً يختص بنوع من « الجشطلت » أى الصيغة أو الشكل . وكما أشار علماء النفس الجشطلت ، الذين نقلنا عنهم المثل الموسيقى الذى استشهدنا به ، فاننا حقيقون بأن نتعرف على أى لحن شائع حتى ولو عزف على سلم لم يسبق لنا أن سمعناه معزوفاً عليه من قبل . والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن حينئذ هو : ما الذى يعيننا على التعرف عليه وقد تغيرت كل نغماته تغيراً تاماً ؟ فكل شىء يمكننا ، بتعبير دقيق ، أن نستمع إليه قد تغير ، ومع ذلك فان اللحن الذى لا يتألف بطبيعة الحال من أى شىء مسموع غير النغمات ، ظل على ما هو عليه . فاننا ندركه فى صورة تركيب أو « بنية » أو تسلسل لفواصل تعرب عن النغمات فى واقع الأمر ، ولكنه لا يكمن فى هذه النغمات. ولا يقل حظ هذه البنية من الواقعية عن حظ النغمات الصوتية الفعلية ؛ على الرغم من أننا لا نحس بالفعل بأى شىء منها ؛ فمما لا شك فيه أننا نعايش هذه البنية مباشرة دون أن نستدل عليها فحسب . أما بعد ، فاننا نواجه فى الطراز الفنى ظاهرة مماثلة تماماً . فلا مدعاة للشك أو اللبس فى « وجود » طراز لعصر النهضة على الرغم من أنه « موجود » بطريقة تختلف تماماً عن أعمال ليوناردو أو رفائيل . أما ما هو موجود — أو

ما لا وجود له — من ناحية أخرى ، فهو حسن هذه الأعمال أو مثاليتها أو الطابع اللونى المشترك فيها ، فهذه لا تعدو كونها فى واقع الأمر تجريدات لا تضيف شيئاً إلى مضمون المدركات التى تحتويها .

وتسلط الاعتبارات الخاصة بنظرية الجشطلت كذلك ضوءاً باهراً على ذلك التناظر الواضح وإن قل الاهتمام بدراسته ، بين الطراز واللغات . فاننا نواجه فى كلتا الحالتين تغيرات لصورة أساسية لا وجود لها . فهناك طرز مختلفة ولكن ليس هناك « طراز » مفرد ، مثلما توجد هناك لغات وإن لم يكن ثمة وجود « للغة » . بمعنى أنه لا وجود لفن حيادى الطراز مثلما لا توجد طريقة للتعبير اللغوى غفلا من أى أثر لحقبة تاريخية أو سلالة من السلالات . فلا وجود فى الفن ، شأنه فى ذلك شأن اللغة ، لغير « اللهجات » . ولا محل للتفكير فى فن غفل من الطراز ، بقدر مالا يمكن أن نتصور لغة عالمية لا يغير منها الاستعمال اليومى أو « يفسدها » . « فالطراز » على هذا المعنى يعد من قبيل التجريد ، كما تعتبر لغة « الإسبرانتو » من قبيل الحيل الصناعية ، بيد أن الطرز المفردة لا تدخل فى باب التجريد شأنها فى ذلك شأن اللغات الإنجليزية والألمانية والفرنسية بما لها من قواعد للنحو والصرف وصياغات لفظية مميزة وتعبيرات اصطلاحية .

ويكشف مدرك الجشطلت عن متناظرات واضحة بارزة بينه وبين مدرك النمو « العضوى» فى الفلسفة الرومانسية للتاريخ ، فان كليهما يدل على كلٍّ معطًى ، على المعنى الأرسطاليسى والهيجلى ، « قبلياً » سابقاً على الأجزاء . ويشترك تصور الطراز باعتباره صيغة أو جشطلت وتصوره على أنه بنية « عضوية » فى هذه الصفة الخاصة على الأقل وهى أنه لا يقصد بهما الإشارة إلى جملة من الخاصيات ، بل إلى وحدة معطاة مباشرة وهوية جوهرية لهذه الخاصيات . أما التعريف الذى وضعه دروسن « للمنهج التاريخى » ، والذى يقضى « بوجوب إدراك الجزء من خلال الكل وإدراك الكل من خلال أجزائه » [1] . فلا تظهر جدواه فى أى ميدان آخر مثلما تظهر فى تاريخ الفن . بيد أن مذهب النمو العضوى ليتضمن بعض الدعاوى

---

(١) J. G. Droysen : Grundriss der Historik (1858), p. 9.

التي يتعذر تطبيقها تماماً على مدرك الفن . فالدعوى القائلة على سبيل المثال ، بأن الطراز إنما يجد تعبيراً عنه فى الإنتاج الفنى كله لحقبة أو منطقة ، وفى جليل الآثار وحقيرها ، وفى أضخم التفاصيل الزخرفية وأدقها ، وأنه يحمل فى كل مكان القدر ذاته من التركيز والاكتمال لهى دعوى لا يمكن الدفاع عنها أو تبريرها . والحقيقة أن بعض الطرز تفوق غيرها فى صبغتها العضوية وتجانسها ، فكما أن الفنان الواحد لا يعرب عن نفسه دوماً بنفس التركيز والقوة ، فان خصائص الطراز لا تتجلى على الدرجة ذاتها من الوضوح والإتساق النمطى فى أمثلة النوع كافة . فلا تشبه طبيعة الطراز طبيعة المخطط الذى يصلح للتطبيق مرة بعد أخرى ، بل إنها أقرب إلى كونها نموذجاً يتعذر وجوده كاملا فى أى مثال عيانى . ومن ثم ينبغى النظر إليها على أنها حالة مثالية ، لا تنطبق تمام الانطباق على أية حالة مفردة ، أو على أنها نمط غير محقق تحققاً كلياً تاماً فى أى فرد . ويشترك مدرك الطراز من هذه الناحية فى عدد من السمات التى يتصف بها « النمط المثالى » عند ماكس فيبر ، ومن بينها تلك التى تميزه من جانب ، عن المقولة المنطقية ، وعن الصورة الميتافيزيقية من جانب آخر. « فالمذهب الرأسمالى » و « مدينة العصور الوسطى » — إن جاز لنا أن ننقل مثالين من الأمثلة التى استشهد بها فيبر — هما نمطان مثاليان ، من حيث إنهما لا يشيران إلى « ماهية » ظواهر واقعة فعلا ، بل إلى نموذج مصفى خالص متطرف لهذه الظواهر . أما « مثاليتهما » فتقوم على أساس من أنهما يكشفان عن بعض مكونات هذه الظواهر « فى حالة خالصة » حقاً . والطراز قريب الشبه أيضاً « باليوتوبيا » أو عالم المثال ، وذلك هو ما يقوله ماكس فيبر فى نمطه المثالى[1] . أما الحقيقة الواقعية ، أى الأثر الفنى المفرد ، فانه لا يبلغ هذا المثال قط . والطراز ليس مطلباً ينبغى الوفاء به ، أو مثالا يتحتم تحقيقه ، أو مشكلة لابد من حلها ، بل إنه بالأحرى وسيلة ينبغى أن يضعها المرء نصب عينيه حتى يقدر لكل مثل عينى معطى حق قدره . ووفقاً لما يقول به فيبر ، فان نمطه المثالى إن هو إلا « مدرك مثالى حدى » ،

---

(١) Weber : «Die 'Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis», Gesammelte Aufsätze zur wissenschaftslehre, p. 191.

«تقاس به الحقيقة وتقارن حتى يتسنى الكشف فى وضوح وجلاء عن بعض المكونات الهامة لمضمونها التجريبى »[1] . أما الوظيفة التاريخية الرئيسية لمدرك الطراز فهى على وجه التحديد أن يتخذ معياراً للحكم على مدى تمثيل الأثر الفنى لعصره أولناحية بعينها من عصره ومبلغ ارتباطه بآثار أخرى تنتسب إلى العصر ذاته أو النمط العام نفسه .

وعلى أية حال ، فثمة فارق جوهرى بين نمط فيبر المثالى ومدرك الطراز فى تاريخ الفن . فالأنماط المثالية ليست سوى مدركات مساعدة ، بمعنى أنها تكوينات كشفية ليس لها من طابع واقعى ، كما أننا لا نستطيع أن نعزو إليها أى مسحة من واقع دون أن نتردى على حد تعبير فيبر فى هاوية الواقعية التصورية . بيد أن الطرز لا تبدو للمؤرخ مدركات مساعدة أو علامات مميزة أو رؤوس موضوعات بل حقائق تاريخية تبرهن على واقعيتها فى المقام الأول—على الرغم من أنها ليست قريبة من الحواس قرب المشاعر والتصورات التى تعرب عنها الآثار الفنية — من حيث إن الفنان يجد نفسه على الدوام فى حالة من الصراع معها إن فى قليل أو كثير . ففى نظر فنان القرن الخامس عشر ، كان عصر النهضة شيئاً موضوعياً عينياً ، يتجلى على مختلف الوجوه والصور ، سواء كان يتصوره على أى نحو فى صورة حركة طرازية ، أو أن تيار هذه الحركة يجرفه أمامه فحسب ، وسواء كان يقبله عن وعى أو يناهضه عن وعى . ومن ناحية أخرى فلم يكن « لمدينة العصور الوسطى » وجود قط ، فلم تكن هناك غير مدن مفردة تنتسب إلى العصور الوسطى ، يقف منها النمط المثالى لمدينة العصور الوسطى موقفاً يكاد يكون مشابهاً لموقف مدرك « الطراز » من الطرز العينية المختلفة ، وليس كما يقف طراز عصر النهضة من الآثار المفردة لفنانى عصر النهضة . فلا يعدو أمر مدينة العصر الوسيط كونها مجرد تكوين إنشائى أو يوتوبيا ، وليست حقيقة تختبر أو موضوعاً لأية عملية سيكلوجية . أما المثل الخاص « بالنظام الرأسمالى » فيبدو على شىء من التعقيد، ذلك لأن هذه العبارة قد تعنى نمطاً مثالياً أو طرازاً من التنظيم الاقتصادى واقعاً بالفعل ، فانه يشير فى

---

(١) المرجع السابق ص ١٩٥

الحالة الأولى إلى « مثال » بعيد عن الواقع ، ويعنى فى الحالة الثانية صورة موجودة ، ونسقاً من الأنظمة الاجتماعية الراسخة. وأنماط السلوك لكل منها تاريخه الخاص، كما أن أيا منها ليس بقيم كما لا يمثل معايير للقيمة .

ويمكن صياغة الأنماط المثالية ، وفقاً لما يقول به فيبر ، لشتى الموضوعات التى تدخل فى دائرة تجربتنا ، للحركات الروحية فضلا عن الأنظمة الراسخة، وللتصورات التاريخية والنسقية ، وللظواهر الجماعية فضلا عن الفردية . فان فى وسع المرء على معنى من المعانى أن يتحدث عن النمط المثالى ليوليوس قيصر أو نابليون ، وهو يقصد بذلك مثالا للشخصية قابلا للتحقيق بدرجات متفاوتة . ولكنه كيفما كانت مميزات هذه الطريقة فى النظر إلى الأشياء فى كل من علم الاجتماع وعلم النفس ، فانها لاتبدو مثمرة بوجه خاص حين تطبق على مدرك الطراز فى تاريخ الفن على يد ريجل مثلا الذى مهد مدركه القائل « بالمقصد الفنى » على نحو ما لمدرك فيبر حول « النمط المثالى » على وجهه الثنائى القائل « بالجماعى والفردى » . وكما هو معروف تماماً فان ريجل يتحدث عن « المقصد الفنى » لفن التصوير الهولندى إبان القرن السابع عشر ، ولكنه يتحدث بالمثل عن « مقصد » تصوير مجموعات الأشخاص ، وعن « مقصد » مختلف البلدان والمدارس والفنانين الهولنديين ، بل إنه يعرض « لمقصد » « أثر فنى » مفرد . ولا يخفى علينا ما يرمى إليه من وراء ذلك وهو التمييز بين البنية الصوريةوالشيء العينى ؛ ولكن موضع التساؤل هنا هو ما إذا كان من المصلحة فى شيء التوسع على هذا النحو فى مدرك الطراز إلى الحد الذى تغيب معه فكرة التطور وتختفى عن الأنظار .

ويدل مدرك ريجل حول الطراز من وجوه عدة على أنه ما زال يخضع لتأثير الفلسفة الرومانسية القائلة بالنمو العضوى . فان السمة الرئيسية « للمقصد الفنى » لزمن ما تقوم على الحقيقة الماثلة فى أن مبدأه الصورى يفرض نفسه بقوة ومباشرة متماثلة ، على كل المظاهر الفنية التى تختص بحقبة معينة ، الجليل منها والحقير على السواء . ويؤكد ريجل وحدة الطابع الطرازى ، فضلا عن ثبات التطور ووجوبه اللذين لابد من الوقوف عليهما فى زعمه ، فى نطاق أية مرحلة موحدة من مراحل

تاريخ الفن [١] . بيد أن هذا التجانس الطرازى المزعوم لحقبة تاريخية معينة إنما هو محض خرافة ؛ ذلك لأن فن أية حقبة لا ينقسم فحسب فى واقع الأمر إلى مدارس وأجيال وطبقات اجتماعية ومستويات تعليمية وإلى غير هذه من الجماعات ذات المصالح المشتركة ، بل إنه ليكشف فى الغالب أيضاً داخل هذه الجماعات ذاتها ، عن متناقضات لا سبيل إلى التوفيق بينها . وإن ريجل نفسه عندما يعرج إلى دراسة أشياء مثل كؤوس فافيو Vafio ، لا يسعه إلا أن يتحدث فى هذا الصدد عن « المعالم النابية عن السياق التاريخى »[٢] .

ويرى ريجل أن الظروف التى ينشأ فيها طراز ما ، تكشف عن عين التجانس الذى يظهر فى منتجاته . ووجهة نظر ريجل هذه لتخضع فى كلتا الناحيتين لتأثير الفلسفة الروحية التى كانت بمثابة رد فعل للنظرة الطبيعية التى كانت سائدة فى عصره . فكان أن هاجم جوتفريد سمبر باعتباره ممثلا لهذه النظرة وأنشأ نظريته القائلة « بالمقصد الفنى » فى معرض صراعه الجدلى ضد مادية « سمبر » وبرجماتيته . فمن رأى سمبر أن الفن لا يزيد على كونه نتاجاً ثانوياً لحرفة يدوية ، وأن الصور الطرازية السائدة تتوالد إن فى قليل أو كثير بطريق آلى نتيجة لخاصيات المـادة المستخدمة ، فضلا عن فن صياغتها ووجه المنفعة من السلعة الناتجة . ويكاد يكون تعريف ريجل للطراز بأنه عمل « إرادى » نتيجة حتمية لرفضه لأية نظرية تجعل من « مهارات المنتج » و « حاجاته » فضلا عن أصول صناعته والمادة المستخدمة العلة المشكلة للطراز . فان دعوى ريجل الأساسية – وهى أن فى مقدور الفنان فى كل زمان أن يصنع ما يرغب فى صناعته ، بدلا من اضطراره إلى أن يؤدى ما فى طوقه أن يؤديه فحسب – إنما هى أقرب إلى التعبير عن نظرة مثالية منها إلى التعبير عن نظرة إرادية الطابع بشكل مميز . والحقيقة أنه لم يوفق تمام التوفيق فى اختيار مصطلحاته . وكما أكد بعض النقاد ، فان وصفه للحافز الفنى بأنه « إرادى » لم

---

(١) Riegl : Stilfragen (1893), pp. 20, 24. Die spatromische Kunstindastrie (1901), p.138n. Cf. Max Dvorak: «Alois Riegl», Mitteilungen der K. K. Zentralkommission fur Denkmalpflege, Vol. III (1905), No. 4, p. 271.

(٢) Riegl : Gesammelte Aufsatze, p. 57.

يكن وصفاً موفقاً بحال لا من حيث دلالته النفسانية المفرطة ، بل لأنه يحصر العملية النفسية التى حاول تأكيدها فى نطاق ضيق للغاية .

وينصب اهتمام ريجل الأول من جانب على توكيد السيادة الروحية للفنان فيما يتعلق بظروفه المادية وأن يرسى من جانب آخر قواعد مبدئه القائل بأن هناك عدداً لا يقع تحت حصر من الطرق المشروعة التى يمكن بها للروح الإنسانية أن تعرب عن نفسها ، وعلى ذلك فينبغى الحكم على أى طراز وفقاً لمعاييره الصحيحة الخاصة به فى الجمال والصدق . وإن هاتين الفكرتين لوثيقتا الصلة إحداهما بالأخرى ، ذلك أنه إذا ما توافرت لكل عصر السيادة على الوسائل التى يستخدمها ، فان الحكم على إنجازاته ينبغى أن يتم وفقاً للأهداف الجارية آنئذ ، كما أن كل تقويم مقارن لأعمال عصور مختلفة إنما هو فى الواقع عبث وتضليل . فاذا ما كان فى مقدور كل طراز أن يحقق ما يريد ، فان كل بادرة على العجز الحرفى إنما تعرب حقاً عن حالة من « فقدان الرغبة » ، وبذلك يضع كل أثر فنى معيار القيمة الخاص به كما يضع مبررات وجوده . ومن ثم فان كل مرحلة من مراحل تطور الفن إنما هى بالمثل ذات قيمة وضرورية أو أنها على حد تعبير رانك « على علاقة مباشرة بالله » . (unmittelbar zu Gott)

وتوضح هذه المماثلة كثيراً من الجوانب ، ذلك أن الغرض من نظرية المقصد الفنى ، كما هو الحال مع الرأى الذى قال به رانك هو الاحتجاج على « إبطال سيادةحقبة ما بادماجها فى حقبة تالية »[1] . كما لا تحدو ريجل أيضاً من رغبة غير تجنيب الناس مغبة النظر إلى الحقبة الواحدة على أنها مجرد مرحلة على الطريق إلى الحقبة التالية ، ومن ثم يترددون فى مهوى الفكرة القائلة بأن الطراز يبطله طراز آخر. ويمضى ريجل فى رفضه لكل الفوارق التى تميز بين الطرز من حيث القيمة إلى الحد الذى لا يتردد فيه عن أن يلغى من تاريخ الفن كل المسائل المتعلقة بالماهية الفنية وأن ينادى بأن أفضل مؤرخ للفن هو ذلك « الذى لا يتمتع بذوق خاص به » . ورغم ما يبدو عليه هذا الرأى فى حد ذاته من سخف ، فانه يمثل ، كما أشار ماكس

(١) O. Hintze in Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft (1926), LXXXI, 56.

دفوراك عن حق « انتصاراً على ذلك النمط من تاريخ الفن الذى يتمسح بعلم الجمال» وانتصاراً للنظرة التاريخية على نظرة أخرى أضيق أفقاً .

وهذا المذهب القائل بالقيمة المتماثلة للطرز كافة وبعدم قابليتها للمقارنة إنما يستند إلى الدعوى القائلة بأنه ليس فى تاريخ الفن من تقدم أو تدهور ، وبأن على المرء أن يتخلص من «عصور الازدهار» و«عصور الانحلال» اللذين يميزان إلى أبعد حد النمط البائد من تاريخ الفن . ولا يعنى ذلك، كما افترض البعض[1]، مجرد القول بأن كل تجديد فى الفن إنما هو كسب وربح ، ذلك لأن وضع الطرز كافة فى المستوى ذاته إنما يتناقض مع فكرة التقدم مثلما يتناقض مع فكرة الارتداد ، بل إنه يؤكد فحسب أن لكل خطوة فى مضمار التطور وظيفة متفردة ، وقيمة خاصة بها لا تستبدل . فان التدهور الظاهرى كما يقول ريجل ، هو فى الغالب الأعم البشير الأكيد بمقدم مقصد فنى جديد والعلامة المؤكدة على الميلاد الوشيك لطراز جديد .

وعلى ذلك فان اختفاء الشخوص ذات الوقفة المتحررة من فن النحت إبان القرن الخامس الميلادى ، وهو ما جرت العادة على اعتباره دليلا واضحاً على الانهيار ، إنما هو عرض لحاجة جديدة كان من المقدر أن يوفى بها بالانتقال من القيم الحسية الكلاسيكية إلى القيم البصرية التى يقوم على أساسها الفن الحديث . ولقد كان أجدى جانب من جهود ريجل هو ذلك الذى يقوم على أساس من مثل هذه التقويمات الجديدة ، كما أن الحقيقة الماثلة فى أن جانباً عظيما من المؤلفات الحديثة التى تؤرخ للفن قد كرس لرد الاعتبار لتلك العصور التى تسمى بعصور الانحلال إنما تعزى إلى تأثير ريجل إلى حد بعيد . ومما لا شك فيه أن ظروف العصر الذى يعيش فيه المؤرخ تلعب دوراً حاسما فى مثل هذه التقويمات والتفسيرات الجديدة . فقد كان من المحال أن يرد اعتبار الفن الرومانى على يد ريجل وويكهوف، فى ظروف غير ظروف أزمة الفترة الكلاسيكية الرومانسية وظهور حركة التدهور الحديثة وإيثارها « للعصور الفضية » وعلى ذلك فقد كان محالا على فولفين الدفاع عن فن الباروك دون تلك الرؤية الدينامية التى عرفت عن المدرسة التأثرية ، كما كان

(١) O. Pächt in Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur (1937), Vol VI. No. 3—4, p. 6.

محالا أن يعيد دفوراك اكتشاف مذهب « الصنعة » دون قيام التأثرية والسريالية . ولعل نظرية « المقصد الفنى » برمتها وكذلك متغيراتها ومشتقاتها ، لم تكن فى واقع الأمر غير نتيجة حتمية لعصر عانى من التقلبات العديدة المفاجئة ما انتزع منه الثقة بعدم شرطية معاييره التقويمية .

ومما كان له عظيم النفع دون ريب أن يوجه انتباهنا إلى أننا لن نجنى شيئاً من وراء بحثنا فى الأثر الفنى عن شىء لم يكن لدى الفنان من رغبة أو من قدرة على أن يودعه هذا الأثر لأن ذلك كان بعيداً عن محيط تفكيره وخبرته وأنه كان يتناقض مع حاجات جمهوره وآرائهم ومشاعرهم . وليس هناك ما هو أفدح وأخطر على مؤرخ الفن من أن يقع تحت إغراء المقارنة بين آثار فن أقدم عهداً وأمعن فى بدائيته وآثار حقبة لاحقة عليه ومتقدمة عنه تاريخياً ، بدعوى أن الفنانين على مر الزمن يسعون إلى تحقيق الأهداف ذاتها ، وأن اللاحقين منهم حققوا قدراً أعظم من النجاح فى ذلك مما حققه السابقون . بيد أن ذلك المبدأ السليم الذى يقضى بألا نتوقع من الفنان أو من جيل من الفنانين إنجازات تخرج عن نطاق ما كان ممكناً تاريخياً بالنسبة لهم ، لا يعنى أنه لا محل للفارق فى القيمة بين أنماط التصور والتمثيل الخاصة بالعصور المختلفة . وربما ساورنا الشك فى احتمال إحساس المرء بوجود مثل هذا الفارق عندما يعرض لمقارنة طرازين مثل طراز عصر النهضة وطراز الباروك ، ولكن لا محل للشك على الإطلاق فى أن ثمة مستويين مختلفين من الأهمية الفنية لكل من كلاسيكية عصر النهضة مثلا وكلاسيكية الفترة التى تقارب عام ١٨٠٠ . وعلى القياس ذاته ، فان تلك الفكرة الصائبة القائلة بأن أصدق حكم يمكن أن يطلقه المؤرخ على الأثر الفنى هو ذلك الذى يستند فيه إلى المبادئ المتعلقة بالمثل الطرازية الخاصة بهذا الأثر ، لا تستتبع بحال أنه لا يقوم ثمة صراع قط بين ما يقصده الفنان وما هو قادر على إنجازه . والحقيقة أننا لا نقف فحسب فى كثير من الأحيان على أعمال فنية مفردة قاصرة ، بل إنه ليس من المستبعد بالنسبة لكل الأمثلة المعروفة لطراز ما ، مثل أعمال التصوير المسيحية المبكرة ، أن تبدو قاصرة عن الوفاء بالأغراض التى استهدفها أصحابها فيما يحتمل .

وليس صحيحاً ، وإن بدا الأمر على خلاف ذلك فى الظاهر ، أن فى طوق الفنان باعتباره ممثلا لطراز من الطرز أن يؤدى كل ما يريد أن يؤديه أو أنه – وفقاً لأحد تفسيرات دعوى ريجل – غير مستطيع أن يرغب إلا إلى ما هو قادر على تحقيقه . ومن بين ما زعم مثلا ، وفقاً لنظرية « المقصد الفنى » أن بولوجنوتوس Polygnotos لم يرسم مناظر طبيعية لأنه لم يكن يرغب فى ذلك ، وليس لعجز منه على الإطلاق[1] . وليس ثمة برهان أو دليل يؤيد هذا الزعم وبوسعنا أن نسوق من الحجج البينة المماثلة ما يؤيد وجهة النظر المخالفة . وقد كان من محاولات التوفيق بين هذين الرأيين القول بأن بولوجنوتوس « لم يكن لديه سواء الرغبة أو القدرة على تصوير المناظر الطبيعية » ذلك لأن هذا النمط من التمثيل كان حقيقاً بأن يناقض المقصد الباطنى للفن اليونانى فى القرن الخامس[2] . ومن ثم فان هذه الحالة بالذات ربما كشفت عن افتقار إلى كل من القدرة والرغبة ، ولكن هناك دون شك بعض الحالات التى يعجز فيها الفنان مثلا عن الاستجابة لإلهام المقصد الطبيعى النزعة الذى يلح عليه ، كما أن ثمة حالات أخرى يستمر فيها نمط للمهارة طبيعى النزعة ويفرض معياراً معيناً للمهارة ، على حين تظهر بالفعل إرهاصات لطراز آخر مناهض للتصور الطبيعى . ولكن ما الذى يحدونا إلى الاحتجاج بمثل هذا التصور العويص المبهم القائل « بالمقصد الباطنى للفن اليونانى فى القرن الخامس » ، فى الوقت الذى لا يتعدى فيه الأمر حالة قيام ظروف معينة يظهر فيها النقص فى كل من تقاليد المهارة اللازمة « للقدرة على » فضلا عن الأساس التواضعى « للرغبة فى » إنتاج صورة لمشهد طبيعى . ولا يستبعد أن تكون قد قامت آنئذ شتى المحاولات الشخصية المتفرقة ، كما هو الحال فى كل أوان ، ولكنه ينبغى أن يتوافر فى حالة صياغة طراز ما ، ثمة ممارسة شبه عامة للفن ، يمكن أن يرتبط بها الفنان الفرد ، أو إجماعاً للذوق يمكنه الاعتماد عليه . وليس من سبيل إلى قبول مصطلح « المقصد الباطنى » فى تاريخ الفن إلا على هذا المعنى وحده . وأولى بالمرء أن يأخذ سبيل الحيطة والحذر لدى تناول هذا المصطلح لأنه من اليسير أن يحيط فرداً بعينه مثلما يحيط عصراً برمته

---

(١) G. Rodenwaldt in Zeitschrift für Aesthetik, XI, 123.

(٢) Panofsky : «Der Begriff des Kunstwollens», Zeitschrift für Aesthetik, XIV, 330.

بهالة بطولية صوفية . وإن مثل هذه التصريحات التى تقول « قد يبوء الفنان الفرد بالفشل بيد أن المقصد الفنى للعصر لابد أن يتحقق »[1] أو « ما من شك فى أن ثمة ضروب شتى من العجز الحرفى ولكن لا ينبغى النظر إلى هذه على أنها محاولات للإتقان والإجادة ... فهناك فنانون غير مهرة ، ولكن ليس هناك طرز غير متقنة »[2] ، مثل هذه التصريحات تصدر عن الحافز الأسطورى ذاته الذى يعتبر العبقرى معصوماً من الخطأ والآثار الفنية أبدية خالدة .

ولقد أكد فولفلين ، وهو فى ذلك على اتفاق تام مع ريجل ، أن « الفن كان قادراً على الدوام على تحقيق ما كان ينشده »[3] ، ولكن اهتمام فولفين ، كما هو الحال مع ريجل ، لم يكن منصباً فى واقع الأمر على تشخيص عصور بعينها وتمجيدها بل كان منصباً على الأرجح على إضفاء صبغة روحية مثالية على مجرى التاريخ جميعه ، بتأكيدهما للضرورة التى تحقق عملية التاريخ بها ذاتها . ومحال أن توجد فى نظر كل من ريجل وفولفين ، أية ثغرة بين الرغبة فى الشيء والقدرة عليه ، فان لأية حقبة من التطور الفنى من وجهة نظرهما التاريخية ، ما لأية حقبة أخرى من أهمية وخطر وأغراض محددة ثابتة . ثم إنه لابد أن تكون جميع الحقب الطرازية على قدم المساواة من حيث أهميتها ، وإلا انتقص ذلك من عنصرى الدلالة والوجوب اللذين يتجليان فى كل الظواهر المتعلقة بلوجوب التاريخى . كما أن معالجة تاريخ الفن بوصفه تاريخ مشكلات إنما هو استتباع آخر لوجهة النظر القائلة بأن ثمة تطور حتمى يتبع قوانين ذات مغزى باطنى ويجد التعبير عن نفسه فى العملية التاريخية . فما وقع لم يكن بدأ من وقوعه ، ومن ثم يخيل لنا أنه كان حلا لمشكلات أثارتها بالفعل الأحداث التى سبقته . ويمكننا أن نتبين عند ريجل مبدأ العلية الباطنية الذى قال به فولفلين ، بل لقد مهد ريجل السبيل لفولفلين حتى يسلب التطور الفنى طابعه الشخصى ويجعل من ذلك ، مقروناً بفكرة تاريخ الفن بلا أسماء ، برنامجاً ثابتاً ، وذلك عندما صور ريجل التغيرات التى تطرأ على الطرز المختلفة فى صورة مصالحات

---

(١) H. Tietze : op. cit., p. 14.

(٢) André Malraux : Les Voix du Silence, p. 130.

(٣) Wölfflin : Kunstgeschiche Grundbegriffe, p. 249.

بين « صراعات كامنة » . ويبدو تاريخ الصور وتاريخ المشكلات فى نظر كل من ريجل وفولفلين ، فى صورة مدركين بديلين ، إذ إنهما يقفان فى كل منهما على مظهر ذلك المبدأ اللاشخصى عينه المحقق لذاته على نحو بادى الغموض . وتاريخ الفن فى نظرهما هو تاريخ للمشكلات التى تتعلق مثلا بتمثيل الفراغ أو تنظيم المجموعات أو تحويل التمثيل التشكيلى الخطى إلى تمثيل لونى ، وعلة ذلك أنهم يرون أن ثمة علاقة منطقية أشد إحكاماً بين المراحل المختلفة لمثل حالات الإحالة الصورية البحت هذه ، من العلاقة بين مراحل التطور التى تمر بها أية عوامل أخرى فى الفن . والحق أنه لم يكن ليدخل فى الحسبان أن تصبح النظرة الصورية هى النظرة السائدة فى تاريخ الفن ، حتى لقد اعتبر تاريخ الفن منذ منتصف هذا القرن تاريخاً للصور أساساً ، ما لم تكن قد ظهرت هناك « الانطباعية » ونظرية « الفن من أجل الفن » . وقد ذهب الأمر بدفوراك نفسه إلى أن يرى فى المشكلات الصورية القوة المحركة الرئيسية التى تكمن وراء كل تطور فى الفن . ولكنه ارتد فى النهاية عن هذه النظرة الضيقة المحددة ، وأدى به هذا الارتكاس إلى تطبيقه وتطويره فى دقة مطردة منهج تاريخ الأفكار Geistesgeschichte وذلك نتيجة إلى حد ما للانطباع الذى تركه فى نفسه النقد الذى وجهه إرنست هايدتش إلى مبادئ ريجل[1] . وإننا لنجد فى مؤلف دفوراك أن تلك « اللازمنية الغريبة » التى تشيع فى عالم الفن عند ريجل ، تفسح الطريق شيئاً فشيئاً لنمط آخر فى التصوير والعرض ، أكثر ملاءمة للطبيعة التاريخية للمادة . وقد تخلفت لدى دفوراك فى واقع الأمر بعض آثار الاعتقاد القديم فى الضرورة التاريخية ، كما أنه لم يوجه كبير اهتمام إلى ما انتهى إليه هايدرتش حين قرر أن ثمة « ألف واقعة وواقعة » فى التاريخ .

ويؤكد دفوراك ، على خلاف ريجل ، الاتصال الصارم للعملية التطورية ، بحيث إنه يقيم فلسفته فى تاريخ الفن برمتها على أساس من هذا المدرك ، وهو مدرك مثمر دون شك ، ولكنه يفضى فى الغالب إلى تعميمات بالغة التطرف . وعلى أية حال فانه يأخذ بنظرة إلى التطور الفنى أكثر مرونة من نظرة ريجل ، كما لا يفسد

---

(١) Ernst Heidrich : Review of Jantzen's Niederländisches Architekturbid in Beiträge zur Geschichte und Methodologie der Kunstwissenschaft (1917).

نظرته ما يفسد نظرة ريجل من تصورات منطقية سابقة(١) . فان تطور الفن يمثل فى نظره صراعاً متصلا أولا وقبل كل شيء ، عدته المهارة التقنية المطردة الزيادة فى سبيل التغلب على مشاكل تمثيل الطبيعة ، حتى لقد رد تاريخ الفن فى الواقع بالنسبة له إلى تاريخ للمذهب الطبيعى(٢) . وقد ظهرت ثمار هذا المنهج التطورى الصارم فى الأبحاث التى أجراها دفوراك حول فن الشقيقين فان أيك(٣) . وكانت هذه الأبحاث فى واقع الأمر بمثابة المحاولة الناجحة الأولى لحل « لغز » فنهما ، عن طريق وضعه فى مكانه الصحيح من حركة التطور الطرازى المتصل فى الغرب وإدراك تاريخ الفن الغربى كذلك على أساس كونه وحدة واحدة وذلك بتقويض تلك الحوائل والحدود التى ضربت بين مثالية العصور الوسطى وطبيعية العصر الحديث، ذلك أنه مهما اختلفت نتائج التطور من حيث التفاصيل فهى تحتفظ فى نظر دفوراك بطابع التقدم المتصل .

وعلى النقيض من ذلك ، فلا يبدو فى نظر ريجل أن « الطبيعة » ذاتها تكشف عن أية بادرة تنم عن دوام أو اتساق ؛ ولا غرو فان مذهبه هذا الذى يقول بالتفرد والقيمة المطلقة لكل حقبة على حدة إنما يتناقض مع فكرة التقدم المطرد فى استعادة الطبيعة مثلما يتناقض مع كل جهد متواصل فى سبيل بلوغ أى هدف ثابت آخر . فقد كتب يقول : « ليس من هدف لأى طراز فنى إلا الاستعادة الأمينة للطبيعة ، ولكن لكل من الطرز أسلوبه فى فهم الطبيعة »(٤) . وهكذا تتخذ الطبيعة بدورها طابعاً تاريخياً ، فلا يقتصر الأمر على أن وسائل تمثيلها تصبح عرضة للتغيير ، بل إن الواجبات التى تفرضها على الفنان تتبدل أيضاً . ومن ثم فلا معنى للحديث عن الطرز الطبيعية وغير الطبيعية ؛ إذ لا يتعلق الأمر بتحقيق القرب من الطبيعة

---

(١) Dvoràk : « Les Aliscans », in Beitràge zur Kunstgeschichte Franz wickhoff gewidmet. Also in Gesammelte Aufsatze zur Kunstegeschichte (1929).

(٢) Dvoràk : Review of Cohn-wiener's Die Entwicklungsgeschichte der Stlie in Kunstgeschtliche Anzeigen (1910), No. 2 pp. 32—4.

(٣) Dvoràk : «Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt», in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses, XXII (1901). «Die Ratsel der Kunst der Bruder van Eyck,» Ibid. (1904; 2nd., 1925).

(٤) Riegl : Die spatromische Kunstindustrie, p. 212.

أو البعد عنها ، ولا يمكن أن يكون كذلك ، بل إن غاية مافى الأمر هو الأخذ بهذا المدرك أو ذاك من مدركات الطبيعة . وعلى ذلك فان اهتمام تاريخ الفن لا ينصب على الأطوار المختلفة التى تمر بها محاولة استعادة الطبيعة ، بل على المدركات المختلفة لما هو طبيعى . وعلى حين أن تعاقب هذه المدركات فى الظهور وعلاقاتها المتبادلة لا يدلان ، فى نظر ريجل ، على أى نوع من التقدم أو الاتصال ، فان دفوراك يرى فى كل مثال نتحدث فيه عن التطور الفنى ، تسلط مطرد على الواقع ، وحصيلة متزايدة متراكمة من الإنجازات الطبيعية النزعة . وإن الصورة التى تكشف عنها وجهة النظر هذه إنما هى صورة واضحة لا لبس فيها . فالمذهب الطبيعى الذى أخذ به عصر النهضة المبكر اعتبر استمراراً مباشراً لجهود المذهب القوطى المتأخر . كما أن عصر النهضة الأعلى يمثل بدوره ، رغم مثاليته وميله إلى التنميط تقدماً هائلا فى سبيل استعادة الطبيعة ؛ فان الشخوص التى رسمها روفائيل وميكل أنجلو لاتتسم بالروعة والسمو فحسب ، بل إنها أكثر دقة فى رسمها من تلك التى اختطها فيلِّبوليبى أوسينوريلى . ولقد تغلب طراز الباروك على عدد لا يقع تحت حصر من العقبات التى كانت تعترض طريق استعادة الطبيعة ، الأمر الذى قصر عنه كل طراز سابق ، ومن بينها تمثيل العمق الفراغى بصورة أكثر إيحاء ، وتأثيرات الضوء ، والتعبير عن الظلال النفسانية الدقيقة ثم التركيز الدرامى ومشكلات تصوير مشاهد الطبيعة الخارجية والمناظر الداخلية . وبحلول القرن الثامن عشر كان عصر النهضة قد بلغ ذروته فى تصور الطبيعة على نحو غاية فى السلاسة والمهارة الفنية ، بل إن أعمال الفنان الكلاسيكى « دافيد » ذاتها ، وناهيك عن أعمال جيريكولت Géricault وديلاكروا Delacroix لا تنبىء بحال عن أى انتكاس أو ارتداد فيما يتعلق بملاحظة الطبيعة . وترقى بنا الانتصارات التى حققها كوربيه Courbet ودومييه Daumier والفنانون الانطباعيون فى مضمار تصوير الطبيعة إلى أعلى الذرى . ثم تحل بعد ذلك أزمة المذهب الطبيعى ، وهى تعد من أخطر النكسات التى تعرض لها تاريخ الفن ، والتى لم يتجاهلها دفوراك دون شك كما لم يحاول التقليل من شأنها بما يتفق ونظريته . بل إنها قد حدت به على العكس من ذلك إلى أن يتخذ من الأزمات التى مر بها تاريخ الفن ، وبخاصة أزمات الحقبتين المسيحية الأولى وتلك الخاصة بمذهب

« الصنعة » موضوعات رئيسية لأبحاثه التالية ، وأن يراجع نظريته القائلة بالاتصال الذى لا ينقطع للتطور الفنى [1] .

وعلى أية حال فان نظرية دفوراك حول هذا التطور بوصفه تجميعا تراكميا متصلا للإنجازات ، إنما هى تحسين عظيم لنظرية الدورات التاريخية ، ذلك أنها تدل دلالة واضحة على أن الموقف بالنسبة لمشكلات الفن لم يكن قط ، كما لا يمكن أن يكون بحال موقفا متماثلا فى فترتين مختلفتين من التاريخ . فان بديهيتها التى تقول بالطبيعة غير القابلة للدمار والفناء لكل ما يحدث ، وبالاتصال والتأثير المستمر لكل ما يتحقق ، إنما هى أصدق فى وصف طبيعة التاريخ من مذهب المعاودة الدورية الحتمية ، ولكن هذه النظرة تهدف إلى تنميط الحقائق بقدر ما تهدف نظرية ريجل . فالتاريخ ليس أقرب إلى كونه تيارا متدفقا لا تتخلله ثغرات أو تعترض طريقه عقبات ، من كونه ثوبا مرقعا أو كونه مسرحا للتغير الدورى المنتظم . وعلى الرغم من أن دفوراك قد انتهى به الأمر إلى إعادة النظر فى دعواه القائلة بالاتصال غير المتقطع ، فانه تجاهل مع ذلك الحقيقة الماثلة فى أن التسلسل التاريخى إنما هو عرضة للانقطاع على الدوام ولو أنه لا يتوقف أبدا . فلا يكفى أن نلحظ فحسب أن خيوط التقليد لا تنقطع تماما فى أية حضارة ، بل ينبغى أن ندرك أيضا أن التقليد لا يحقق لنفسه الانتشار دون مقاومة أو احتكاك ، وأنه قلما يبرأ تماما من القلاقل والمعوقات . إذ تتهدده فى كل لحظة أزمات ظاهرة واضحة ، إن فى قليل أو كثير ، وكوارث متفاوتة الفداحة والخطورة . فالتاريخ الثقافى إنما هو مسرح لتغير دائم متصل وإن كان غير منتظم أو ثابت . وبمعنى أدق فان نسيج الثقافة يتضمن على الدوام خيوطا متصلة وأخرى متقطعة ، فبعضها ينقطع والبعض الآخر يظل سليما . وانقطاع جميع الخيوط فى وقت واحد معناه وقوع كارثة ثقافية وهو ما لا نجد من مثل عليه فى تاريخ الغرب . كما لا نجد من مثل أيضا على بقاء جميع الخيوط دون انقطاع ، حتى بالنسبة لأقصر الفترات . وقد تتعرض الحياة الدينية لعصر من العصور لاهتزازات أشد ما تكون عنفا ولكن الفن والأدب يمضيان فى طريقهما

---

(١) Dvorâk : Review of Marie Gothein's Geschichte der Gartenkunts tin Gesammelte Aufsâtze (1929).

بسلام فى ظل صورهما القديمة . وقد يعترى أحد أشكال الفن ، مثل التصوير ، تغيير جذرى فى حين يبقى الطراز القديم لدى شكل فنى آخر مثل الموسيقى ، معينا لا ينضب من الإنجازات . وقد تحدث داخل النوع الفنى ذاته ثورة بالنسبة لبعض وسائل التعبير على حين أن سائر الوسائل التعبيرية الأخرى تظل تستخدم الطريقة التقليدية ذاتها . وربما عولجت بعض الموضوعات والمشاكل الجديدة بصور أدبية بائدة ، كما قد تختبر صور جديدة لكى توائم موضوعات مطروقة بل ومستهلكة تماما . والحياة التاريخية للثقافة والفن إنما تقوم على إبراز أو إسقاط مختلف الخطوط التقليدية كما تقوم على تبادل الإنشاد بين صوت وآخر من أصوات الجوقة التى قد يبدو إنشادها متوافقا وقد يكون نشازا . وهذا على وجه التقريب هو ما ينبغى أن نعنيه عند الحديث عن الاتصال أو الانقطاع فى التاريخ ، ذلك أنه يتحتم علينا أن نتصور اتصالا للكل غير مناقض للانقطاعات العديدة فى أجزائه .

وقد اقترب دفوراك فى آخر مراحل عمله اقترابا شديدا من ريجل ، لا عن طريق التعديلات التى أدخلها على مذهبه القائل بالاتصال التاريخى فحسب بل لمناداته أيضا ، فى تأكيد مطرد ، بالوحدة الأساسية بين كافة الظواهر الروحية لعصر من العصور . ومن الفقرات المشهودة التى وردت فى محاضراته التى ألقاها فيما بين عامى ١٩١٨– ١٩٢٠ حول تاريخ الفن الإيطالى فى عصر النهضة [١] هذه التى تقول : « وما أسخف الفكرة القائلة بأن أبناء الجيل الواحد قد يعبرون عن مشاعر ومقاصد مختلفة فى محيط الشعر أو الدين أو الفن مثلا » . غير أن هذه النزعة إلى الواحدية الروحية لا تقل تزمتا عن الواحدية المادية التى تقوم على أساس من الفكرة القائلة بأن الأحوال الاقتصادية للإنتاج تحدد – وبالدرجة ذاتها – جميع أوجه النشاط الإنسانى لعصر من العصور . وقد استطاع بادراكه أن مبررات الإحالة فى الطراز إنما تعزى إلى التاريخ الثقافى العام ، أن يتحرر من ربقة المعتقد القائل باكتفاء المحيط الجمالى اكتفاء ذاتيا ، ولكنه لم يتمكن من أن يقنع نفسه بالتخلى عن النظرية القائلة بالاكتفاء الذاتى للمحيط الروحى ووحدته . وما من شيء كان أبعد عن تصوره من أن الاتساق الباطنى هذا

---

(١) M. Dvořák : Geschichte der italienische Kunst im Zeitalter der Renaissance, II (1929), 113.

لروح عصر من العصور قد يكون محض خرافة ، وأن القطاع العرضى فى مجرى الأحداث قد يكشف عن تمايز يوازى ذلك الذى يكشف عنه القطاع الطولى . وعلى كل، فقد قدر له بالفعل أن يدرك بصورة أكثر حدة من ذى قبل طبيعة التنوع والتعدد البادية على تلك الفوارق التى تبرز فى المراحل التاريخية التالية ، بحيث توصل فى نهاية الأمر إلى هذا الكشف الخطير وهو أن ما يتغير بمضى الزمن ليس وحده صور الفن وطرزه بل مدرك الفن ذاته . فلا يقتصر الأمر على أن عصر النهضة ، على سبيل المثال ، قد واجه الفن بحاجات ومعايير وأذواق تختلف عن مثيلاتها فى العصور الوسطى ؛ بل إن الفن كان يعنى بالنسبة له شيئا آخر عن ذلك الذى كان يعنيه لتلك العهود التى كانت الحياة فيها تتركز حول الدين والكنيسة . أما اليوم فقد بات الفن يؤلف إقليما جديدا يتمتع بالسلطة الذاتية فى نطاق الكون الروحى ، أو مملكة متوسطة يتعذر إدماجها فى أى من المملكتين التجريبية أو الخارقة للطبيعة ، حيث يمكن للفنان منذ ذلك التاريخ فصاعدا أن يتمتع بحرية الحركة وأن يحس بأن ما من سلطة لقانون عليه . وتذكرنا هذه الفكرة بدورها بريجل ، فكما أن ريجل قد أحال مدرك « الطبيعة » إلى شيء تاريخى ونسبى ، فان دفوراك يجعل مدرك « الفن » تاريخيا ديناميا فى آن واحد ، وينتهى إلى الزعم بأنه بدلا من أن يتحرك تاريخ الفن داخل إطار من المقولات الجمالية السرمدية ، فان هذه المقولات تتطور وتتغير فى نطاق التاريخ .

وما من مؤرخ للفن يصوغ مفهومه حول الطراز إلا ويضع نصب عينيه مشكلة الانقطاعات والتغيرات والبدايات الجديدة . وكل كاتب يجد نفسه فى النهاية فى مواجهة هذا السؤال ، ألا وهو : لماذا يتوقف التطور المتصل والتمايز والتركيز المطردان لصورة طرازية ما عند نقطة زمنية بعينها ولماذا تتجه الأحداث بعد ذلك اتجاها جديدا ، ثم يبدأ الناس فى البحث عن معايير جديدة للجمال والحق ؟ ولماذا يئول أمر الصيغة القديمة إلى أن تصبح غير وافية بالغرض؟ وإذا لم يقنع المرء بالجواب الذى تقضى به النظرية القائلة بأن كل هذه المتغيرات منشؤها العلية الباطنية ، وراح يتلمس تفسيرا نفسانيا أو اجتماعيا للأسئلة التى نحن بصددها ، فانه لا بد

واقع لأول وهلة على صورة أو أخرى من صور نظرية إفناء الفرق [1] . ولكن تفسير ظاهرة على مثل هذا التعقيد مثل ظاهرة تغير الطراز بالاستعانة بمدركات تقول مثلا بالتشبع والإرهاق العصبي والتنبيه المطرد العنف إلى مقاومة هذا الإرهاق ليس خيرا من اللجوء إلى منطق باطني للتطور . ذلك لأن نظرية إفناء الفرق ، رغم أن لها أساسا من الصحة تكشف عن كل معايب المنهج النفسانى الذى يحمل الوظائف النفسية المختلفة على العمل داخل أقسام مغلقة محكمة الغطاء لا ينفذ إليها الماء حتى لكأنه لا يخلف من الوحدة والهوية الحقيقيتين للحياة الشخصية شيئا . وإن هذه النظرية لتتجاهل الحقيقة الماثلة فى أن حاسة الشكل التى تفقد فى النهاية قدرتها على الإحساس إن هى تعرضت باستمرار للمنبه ذاته ، ليس لها من وجود مستقل بل إنها ليست سوى جزء من كل فعال مفرد ، كما أنه من اليسير إيقاظها من جديد وبعث الحياة فيها بفعل ما يجرى فى أماكن أخرى من النفس . وعادة ما تغير الصور الفنية القديمة من وظيفتها وتعمد إلى استثارة اهتمامات جديدة تنتزعها من مهوى النسيان . وإن الإبقاء على أسلوب التصوير الجبهى فى فن الشرق القديم على امتداد عصوره والاحتفاظ بطراز المنظور المركزى طوال عصر النهضة برمته ، والأخذ بطريقة التظليل كمنهج ثابت يجمع بين تلك الطائفة المتباينة من فنون التصوير التى انتشرت خلال القرن السابع عشر ، ليدل على مدى ما كان يستمده الناس من متعة متصلة دائمة لا تعرف وهناً أو كللا من الشيء الثابت المتواتر خلال الحقب الطويلة والأزمنة المديدة التى كان يمارس خلالها نمط تحفظى من الفن .

وتقوم نظرية إفناء الفرق أيضا على أساس من خطأ منطقى . فانها تعزو ظاهرة تدخل فى دائرة علم النفس الفردى ، كما أشار عن صواب أحد الدارسين [2] ، إلى ذات فائقة للطبيعة الفردية ومتعلقة بالأحداث التاريخية ، وذلك بتناولها للأثر التراكمى للانطباعات التى تحدث التعب فى الفرد كما لو كانت عملية تستمر طوال

---

(١) راجع Adolf Goller : Zur Aethetik der Architektur (1887). Fr. Carstanjen : «Entwicklungsfaktoren der niederlandischen Fruhrenaissance», Vierteljahr-sschrift der wissenschaftlichen Philosophie (1896), XX, 11 ff. Carl Lange : Sinnesgenusse und Kunstgenuss (1903), p. 25.

(٢) W. Wundt : Volkerpsychologie, III (1904), 2nd ed., pp., 267 ff.

أجيال برمتها . ولا يعدو أمرها أنها تنظر إلى الأجيال المتتالية نظرتها إلى الوحدة السيكلوجية وتفترض أن سلوكها سوف لا يختلف عن سلوك الكائن المفرد المنتظم الشعورى ، أى أنها تفترض فى حقيقة الأمر اتصالا فى التجربة وهو ما لا يتحقق إلا فى نطاق تجربة الفرد الواحد . وعلى أية حال ، افقصارى ما يمكن أن تدعيه نظرية إفناء الفرق لنفسها هو أنها اكتشفت عاملا سلبيا ، فهى تقدم على أحسن الفروض تفسيرا للانحلال الذى يطرأ على الطراز ، ولكنها لا تعلل كما سبق أن قيل[1] طابع الطراز التالى .

وحتى لو كان المرء على استعداد للتغاضى عن هذه العيوب التفصيلية ، فانه ينبغى رفض نظرية إفناء الفرق فى تفسير الإحالة الطرازية . فليس تغير الطراز مجرد تغير فى الذوق ، كما لا يمكن فهم ظاهرة تغير الذوق على أية حال ، على اعتبار أنها نتيجة محض للتعب . فلا توجد ثمة علاقة حتمية بين التعب وتغير الذوق ، كما لا توجد مثل هذه العلاقة بين تغير الذوق وتغير الطراز . حتى يمكن لتغير الذوق أن يفضى إلى نتائج معينة ، فانه يتحتم عليه فى العادة أن يكون معربا عن تغيير فى البناء الاجتماعى لجمهور المستهلكين للفن ؛ فالتغيير الذى يطرأ على طراز من الطرز إنما يدل على ظهور معايير جمالية جديدة وعلى توافر الفنانين القادرين على تحقيق هذه المعايير . فان مجرد كون الناس قد بدأوا يضيقون بالصور القديمة ليس أمرا حاسما ، فذلك أقرب إلى كونه عرضا من كونه علة وسببا . فالتعب لا يفضى إلى مولد طراز جديد ، بل إنه لا يقضى أيضا على طراز قديم ؛ فلا يستبعد أن ينشأ التعب دون أن يحدث تغيير فى الطراز ، وقد يقع هناك على القياس ذاته تغيير فى الطراز دون تعب . فالرغبة فى التجديد ليست بالضرورة من دلائل التعب ، ولا غرو فكل عمل فنى إنما هو مظهر جديد للكفاح المتصل فى سبيل التعبير عن شىء أصيل والبعد عن المبتذل المطروق . فالصور القديمة البالية لطراز من الطرز قد تتزود بنفحة جديدة من الحياة أو تجر أذيال الخيبة والفشل تبعا لوفرة الفنانين الأكفاء أو ندرتهم . ولا يتوقف رسوخ قدم الصور التقليدية أو انحلالها على طول

---

(٢) Wolfflin : Renaissance und Barock (1907), 2nd. ed. pp. 52 ff.
Kautzsch : Der Begriff der Entwicklvng in der Kunstgeschichte (1917), pp. 7—8.

الفترة الزمنية التي تبقى خلالها فى حيز الاستعمال ؛ فلا يبعد أن يحس الناس بالحاجة إلى التمسك بها بمرور الزمن ، بقدر ما يحسون كذلك بالحاجة إلى تغييرها . فان الصور الفنية الراسخة لا تفقد فى ثقافة اجتماعية متأصلة الجذور مثل ثقافة الركوكو شيئا من قوتها أو جاذبيتها بمضى الزمن . ويعتبر شرطا أساسيا لوقوع أى تغيير جذرى فى الذوق أو الطراز ، ظهور طبقة اجتماعية معينة ذات اهتمامات فنية جديدة ؛ أما تفاوت سرعة الإحالة فى الطراز كذلك الذى يبدو من مقارنة ما يسمى بالثقافات « الدينامية » بما يطلق عليه اسم الثقافات « السكونية » ، فليس له نسبيا من صلة باستمرار نمط معين من الخبرة الجمالية أو الاعتياد أو التعب أو الحاجة إلى التغيير . فالتعب إنما هو ظاهرة ثانوية تصدر عن اتجاهات شخصية ذات طابع عام وتتعين فى الغالب اجتماعيا .

وتكشف ظاهرة « المودة » فى الأزياء على أجلى وأوضح صورة العلاقة الوثيقة بين الدوافع النفسانية والظروف الاجتماعية التي تتحكم فى مثل تلك التغيرات المتعلقة بالطراز والذوق . فمما لا شك فيه ، فى حالة إدخال أى تغيير على « المودة » أن فقدان الاهتمام بالقديم والرغبة فى الجديد يلعبان دورا كبيرا فى هذا المجال ، وإن هذا الدور لأضخم إلى حد بعيد من الدور الذى يلعبانه فى حالات تغير الطراز ، ذلك لأن ثمة اهتمامات روحية عميقة وضروب من الولاء لصور ذات دلالات عاطفية تعمل فى هذه الحالة ، وفى فاعلية كبيرة ضد الرغبة فى التغيير . ومع ذلك فلا يعد التعب بحال ، حتى فيما يتعلق بالمودة ، السبب الحاسم ، وناهيك عن كونه العلة الوحيدة للتغير . فالملابس ، كما نعلم ، وسيلة من الوسائل التى تسعى بها الطبقات الاجتماعية العليا إلى أن تميز نفسها من حيث المظهر الخارجى عن الطبقات الدنيا . وتحاول الطبقات الدنيا محاكاتها عن طريق تقليد هذه المودة ، ولكنها قبل أن تبلغ مكان الصدارة تسارع الطبقات العليا إلى تغيير خطوط المودة ، حتى تبقى المسافة بين الطبقتين على ما كانت عليه . وكلما كان المجتمع أكثر تحررا من التقليد وأوفر حظا من التمدين والتقدم الفكرى ، استعيدت هذه العملية مرارا وتكرارا ، أما فى المجتمعات الريفية حيث تظهر غلبة التقاليد على الحافز إلى النهوض ، فان تغير المودة لا يكاد يذكر . وهذا الدافع ذاته الذى يقوم على المنافسة والذى يحدد تغيرات المودة ليلعب دورا رئيسيا وإن لم يكن على مثل هذا الوضوح فى تغيرات الطرز .

ففى مجال الفن لا يتسنى تصور الأحوال التى يخضع لها التغير فى مثل هذه السهولة واليسر ، ذلك لأن الحافز على التغيير لا يصدر هنا بوجه عام عن طبقة اجتماعية محددة تحديدا واضحا من حيث المولد والمكانة والثراء ، إنما يصدر عن صفوة ثقافية أشد تعقيدا فى بنيتها . وعلى أية حال ، فمن الحقائق التى لا ينطرق إليها الشك ، أنه بالأسلوب ذاته أو يكاد ، الذى تسعى به طبقات معينة إلى الظهور فى إهاب زعماء المودة ، فان ثمة جماعة من المثقفين ومن المولعين بالفنون أوالخبراء، تعمد إلى مناصرة ونشر أنماط معينة من الفنون التى يتعذر على غالبية الناس ، بالنظر إلى جدتها والصعوبات الناشئة عنها ، أن يتذوقوها بل أن يفهموها أصلا . وعند ذلك يحاول الفريق المتخلف اللحاق بهذه الصفوة ، ولكن النمط الفنى ، على خلاف المودة البحت التى تفقد كل قيمة لها حال انتشارها على نطاق واسع ، يصبح « طرازا » ويستحوذ على أهمية تاريخية تتناسب مع مقدار ما يلقى من رواج وقبول .

ولا تكاد تنقطع أبدا المحاولات الموحية بصور طرازية جديدة ولكن مآلها مرهون بمدى ما تلقاه من عناية وتطوير ، كما أنه معلق بأى من الإمكانات الطرازية المختلفة التى ينطوى على جرثومتها عصر من العصور يقدر له الازدهار والنضج . فقد تنبثق طائفة شتى من الميول على مر الزمن ولكن الجانب الأعظم منها لا يتمخض عن شىء ، فليست العبرة فى تاريخ الطرز باكتشاف نمط ممكن للفن ، بل العبرة فى الاحتفاظ به . ولا نزاع فى تعذر القطع ببواكير حركة مثل الحركة الرومانسية فان السمات الرومانسية لاتفتأ تظهر فى الأدب من وقت لآخر منذ تاريخ يعود القهقرى إلى راسين بل إن فى ذلك تجاهلا أيضا للأمثلة التى هى أقدم عهدا والتى تعود إلى العصور الهلينستية وعلى كل، فان الرومانسية باعتبارها طرازا تاريخيا محددا لم تثبت وجودها إلا فى ظل نفوذ الثورة الفرنسية. وما لم تجد أية محاولة لابتكار نمط جديد فى الفن، ثمة رابطة معينة، فلن يزيد خطبها عن كونها حدثا يحمل إلى حد ما الطابع الشخصى العرضى . ولكن ماكنه هذا الشىء الذى يعقد مثل هذه الصلة بين التجربة الأولية والقاعدة الراسخة ؟ لقد تساءل بول فرانكل قائلا : « لقد كان ضاع (العقد) هو الطائر البشير الأول ؛ فمتى كان سيبدأ صيف (الطراز القوطى) [1] ؟ أو كما قال

(١) Paul Frankl : «Der Beginn der Gotik», in wolfflin-Festschrift (1924), p. 117.

بتعبير أوضح : « لقد نما الطراز القوطى حبة بحبة ، ولكن هل كان يتصور أول من بذر الحبة الأولى التى حملت النوع القوطى على أى نحو ستكون « كومة » الفن القوطى برمته ؟ »[١] أما ذلك الفريق الذى ينكر على البنايات الطرازية أى طابع واقعى ، منا ديا بأنها لا تخرج عن كونها تجريدات لابد وأن يقول نزولا على حكم المنطق إن هذه ليست بمشكلة حقيقية ، وإنه ليس ثمة شيء غير « الحبوب » وإنه لم يظهر فى أى مكان أو زمان ما يمكن أن يقال له « كومة » ولكن هذا الفريق يتجاهل الحقيقة الماثلة فى أن الكومة تزيد على كونها حاصل جمع الحبوب ، وأنها تقلع عند نقطة بعينها عن أن تصبح مجرد حشد من الحبوب . وإذا طرحنا هذا التشبيه جانبا ، فاننا نقول إنه ما من طراز احتوته بحال التجارب الأولى الموحية به ، وإن عملية الربط أو « التثبيت » التى تحيل تجربة معينة إلى بداية الطراز ، تقع فى نقطة بعينها يتعذر تحديدها ، حيث يستحيل الكم إلى كيف جديد .

وقد كان من شأن الأبحاث التى أجريت حول بدايات الطراز القوطى أن وجهت الأنظار إلى زاوية جديدة لمشكلة التغيير الطرازى . فما هو ذلك الذى دفع بادئ ذى بدء بعجلة التغير تجاه الطراز القوطى — هل كان اختراعا تقنيا كما ينادى جوتفريد سمبر أو كان مقصدا فنيا جديدا كما يحلو لريجل أن يتصور ؟ وهل كان العامل الحاسم للأخذ بالطراز الجديد يتمثل فى حافز عقلى أو رغبة فى إحداث تأثيرات خيالية وهمية ؟ وأيهما كان أسبق ، العقد المتقاطع أو فكرة التكوين الرأسى ؟ وهل استمد مشيدو الكاتدرائيات القوطية مدركهم « الرأسى » من الوسائل التى توافرت فى سبيل تحقيقه أو أن رؤية جديدة للسموق والارتفاع تمثلت فى الإحساس القوطى بالتسامى ، قد انتزعت من الصناع الوسائل اللازمة لترجمة هذه الرؤية إلى أحجار وزجاج[٢] ؟ ولعل الواعز على ذلك الابتكار العقلى التقنى تمثل فى رؤية

---

(١) Frankl : «Meinungen uber Herkunf t und wesen der Gotik», in Timmling : Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft (1923), p. 18.

(٢) راجع Ernst Gall : Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalterder Fruhgotik (1915); Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, I (1925). Victor Sabouret : «Les voûtes nervurées : rôle décoratif des nervures» in Le Génie civil (1928). Pol Abraham : Viollet-le-Duc et le rotionalisme médiéval (1934) pp. 146.

لا عقلية كانت غير متمفصلة من قبل ، وربما أوحى بهذه الرؤية ومهد لها السبيل : الاختراع التقنى ؛ كلاهما ممكن . ذلك أن الفكرة الفنية ذاتها التى تعتبر لا عقلية وشخصية بالنسبة للفرد من حيث كونها « رؤية » تجد فى حل المشكلة الفنية تعبيرها العقلى القابل للإيصال والمقبول اجتماعيا . والحق أنه ليس فى مقدورنا أن نجيب عن الأسئلة المتعلقة بما إذا كان الطراز قد بدأ بفعل ذهنى ذى طابع عقلى أو لا عقلى ، أو ما إذا كان ذا أصل عملى أو مثالى ، وحالنا فى ذلك لا يختلف عن حالنا إزاء السؤال الآخر الذى يتعلق بالنقطة التى ينتهى عندها دور الفرد ويبدأ دور المجتمع . ولن نكون بعيدين عن الصواب إذا نظرنا إلى عملية صياغة الطراز على أنها حركة ديالكتيكية بين القطبين التقنى والخيالى ، العقلى واللا عقلى ، وبين الحاجات الاجتماعية والدوافع الشخصية ، وفى هذا الصدد ليس ثمة فارق جوهرى بين نشأة الطراز ونشأة العمل الفنى المفرد . وليس الأثر الفنى مجرد تحسين لرؤية فنية أو ترجمة صورية حسية لشىء مثالى كامل الدلالة بالفعل ومكتمل فى ذاته . فكما أشار كونراد فيلدر فان وسائل التمثيل لم تكن قط مجرد وسائل حيادية ساكنة يجرى تطبيقها على نحو آلى ، بل إنها تعتبر فى حدذاتها عوامل إنتاجية فى العملية الإبداعية ، إذ تخصب قدرات الابتكار وتنبها [1] . وبالاختصار فان تنفيذ فكرة الفنان فى وسط معين ليس أمرا ثانوى الأهمية ؛ بل إنه على العكس من ذلك ينطبق تماما على تصور العمل فى إطار الصور الحسية ، فتنفيذ الأثر الفنى هو بتكاره . فقد يبدأ الفنان بفكرة غير محددة أو متمايزة شيئا ما لما ينبغى تحقيقه ، وتدفعه فكرة مبهمة تدور برأسه إلى أن يضع لمساته الأولى ، التى تبدو فى الغالب تمهيدية حيرى ، وهذه تدفعه إلى أن يتحسس طريقه رويدا رويدا ليلج مغامرته الكبرى التى لا تتضح نتائجها حتى الخطوة الأخيرة ذاتها . وتتحدد اللمسة الثانية فعلاً بمركب لعاملين مختلفين : أولهما الفكرة الجنينية الأصلية غير المحددة وثانيهما البداية التجريبية الأولى لتجسيدها ، أى للمعالجة الأولى للمادة المتوافرة . ومثل هذه اللمسة الثانية وكل لمسة تالية شىء لم تكن فى الحسبان كما لم يكن ممكنا التنبؤ بها ، فهى تجسيد لرؤية أصلية تسبح فى هيولى ، فى إطار واقعى غريب عنها . فانها لغريبة عنها تلك الأحجار

(1) Konrad Fiedler : Schriften über Kunst, I (1913). 59—60, 275 ; II, 168—71.

والأصباغ والكلمات ، وغريب عنها الإزميل والفرشاة وغيرهما من الأدوات ، وغريب عنها إيقاع العبارات بل غريبة عنها مهارات الفنان الخاصة التي تحرك أفكاره في واقع الأمر وإن كانت تقيدها وتميعها . وإنخلق الأثر الفني ليستتبع التكييف المتبادل بين الوسيلة والغاية والصياغة المتصلة للواحدة في ضوء احتياجات الأخرى ، وكذلك تنمية إحداهما في ظل التوقف الكلي على الأخرى ، ولكن ذلك ليصدق أيضا على الفكرة الفنية والتقنية الفنية ، فحتى هاتين يتعذر التميز بينهما إلا من الوجهة النظرية فحسب .

وهكذا يتضح أن كل عملية إبداعية يقرر فيها كل فعل تام الفعل التالى ، إنما هى تفاعل ديالكتيكى بين عناصر تحققت لها الصورة فعلا وأخرى توشك أن تتخذ صورة لها ، ويصف فيلدر هذه العملية بأنها عملية تبادلية تقدمية تخضع فيها الفكرة للصناعة طورا وتخضع فيها الصناعة للفكرة طورا آخر ، أو تخضع فيها العين لليد تارة وتخضع فيها اليد للعين تارة أخرى . وقد كتب يقول : « وحتى بالنسبة للمحاولات الأولية للغاية لتمثيل شيء ما ، فإن اليد لا تنفذ شيئاً سبق للعين أن أنجزته ، ولكن الأرجح أن ثمة شيء جديد يخرج إلى الوجود ، وأن اليد تتعهد ما بادرت إليه العين وتتقدمها خطوة أخرى »[1] . أو بعبارة أوضح : « إن هناك خطأ شائعا على أوسع نطاق يقول بأن نظرتنا المعتادة إلى الأشياء إنما تنطوى على بعض المخططات الذهنية التمهيدية التى لا تحتاج لكى تصبح أعمالا فنية إلا إلى أن تكتسى بالمادة . وحقيق بنا أن ندرك أنه ما من سبيل إلى إنشاء أى شيء جدير بأن يطلق عليه اسم التمثيل الفنى إلا إذا تم ذلك داخل العملية ذاتها التى تعطيه شكله أو صورته . ويجدر بنا أن نؤكد أن اليد لا تنفذ شيئا سبق للذهن أن صوره بالفعل ، بل إن عمل اليد إن هو إلا مرحلة إضافية تالية فى عملية موحدة لا تقبل التقسيم أو التجزئة . حقيقة أن ثمة إعداداً غير منظور لها يتم فى الذهن، ولكن لا سبيل أمامها لأن تتقدم لبلوغ مرتبة الكمال والتمام إلا من خلال المعالجة المادية الفعلية ذلك أننا إذا افترضنا أن الناس يولدون وقد اكتملت لهم ملكاتهم العقلية والروحية ، ولكن لم تكن لهم من أيد ، فان ذلك لن يؤدى إلى انحطاط مستوى تصوراتهم ، على المعنى

(١) المرجع السابق I, 275

الذى استخدمنا فيه هذه اللفظة آنفا ، ولكنه سيحول دون إمكان قيام أية تصورات فنية . . . [(١)] » . وهنا تبدو العلاقة واضحة بين هذه الفكرة وفكرة ليسنج Lessing القائلة برفائيل « مسلوب اليدين » والتى كانت فيما يرجح الأصل فى خواطر فيلدر هذه . أما ليسنج بمدركه حول الرسام الذى لا تراوده فحسب أفكار فنية دون أن يكون قادرا على تنفيذها ، بل إن أفكاره هذه لن تتكبد أية خسارة فنية تذكر إن هى لم تنفذ ، إنما ينادى بوجهة نظره كلاسيكية بحت . بمعنى أنها سابقة على الفلسفة التاريخية والفلسفية الجدلية . فانه ما فتىء يلتزم بالتصور الأفلاطونى الذى يقول بأن الأثر الفنى يجد أنقى وأكمل صورة له لدى فكرة الفنان ، على حين أنه لا يقدر لهذه الفكرة أن تجنى شيئا وربما خسرت الكثير من جراء تحقيقها . وعلى النقيض فى هذه النظرة اللاواقعية تماما ، يؤكد فيلدر كلا من الطبيعتين الحسية والمادية للأثر الفنى فضلا عن فرديته التاريخية . ذلك أن الأثر الفنى إذا ما نظر إليه على أنه من نتاج التفاعل بين الفكرة والأصول التقنية وبين الرؤية والأداء اليدوى ، وبين المشكلة والموهبة فانه يكشف بذلك عن كل من الطابع الخاص لعصره ، وتفرده التاريخى الخاص .

ويبدو أن برجسون لم يكن إلا مستأنفا اتجاه فيلدر الفكرى — الذى كان مجهولا لديه دون شك — عندما تدارس الدعوى التالية ، وهو يرسى أسس نظريته الخاصة فى الفن : « تتوقف صورة الشخص المرسومة التامة على ملامح النموذج وطبيعة الفنان ثم الألوان . . . ولكن أحدا لا يستطيع حتى الفنان نفسه أن يستبين مقدما الكيفية التى ستظهر عليها اللوحة ؛ ذلك لأن التنبؤ بذلك معناه توقع الشكل النهائى قبل أن يكون له ثمة وجود » [(٢)] . ويبدو هنا برجسون أشد حدة من فيلدر فى صياغته للمدرك القائل بأنه فى مجال الفن لا تخرج الفكرة إلى الوجود إلا إن اقترنت بتحققها ، وأنها إما أن تكون مستحيلة التصور بمعزل عن صورتها العينية ، وإما أنه بتصورها ينبغى الحكم بأن عملية الخلق قد تمت بالفعل . وكيفما كانت صياغة هذا المدرك فان أهميته من ناحية علم المناهج واضحة جلية . فهى تهيىء لنا مفتاحا لفهم

(١) المرجع السابق II, 168

(٢) Henri Bergson : L'Evolution créatrice (1907), p. 7.

منشأ وتغير البنايات الثقافية بعامة ، كما توضح على الأخص ديالكتيك الإنتاج الفنى والتعديلات المتصلة التى تخضع لها الاتجاهات الفنية . فكما أن فكرة الأثر الفنى تنمو خطوة بخطوة مع الأثر ذاته ، فان الطراز يخرج إلى الوجود رويدا رويدا ويتطور نتيجة لصراع جدلى يقوم بين الآثار الجارى العمل فيها فى تلك اللحظة والآثار الموجودة بالفعل وذات النفوذ والتأثير . وكما أن المعنى الحقيقى للأثر الفنى فضلا عن نجاحه أو فشله يبقى حتى اللمسة الأخيرة ، سؤالا مطروحا وهدفا لصراع مريب فاننا لا نستطيع أن نقطع بالوجهة التى سيتجه إليها طراز من الطرز حتى يكون قد بلغ نهاية المطاف وقال كلمته الأخيرة . أما عن العلاقات المتبادلة بين العناصر المكونة له فهى معلقة بميزان متأرجح متغير ، عرضة للارتداد فى أى وقت ، شأنها شأن التأثير المتبادل بين الأجزاء المختلفة المكونة للأثر الفنى المفرد . أما الماضى والحاضر والتقليد والتجديد والصورة المشتركة والمقصد الفردى فلا تحمل من مغزى أو أهمية بالنسبة للطراز إلا إذا نظرنا إليها مجتمعة ، فان معنى عامل من العوامل يتغير بتغير معنى العامل الآخر .

وقد تصدر الحركة الأولى فى سبيل إبداع أو تغيير نمط للتعبير الفنى عن مجرد حافز يدفع الفنان إلى أن يهيىء لنفسه رؤية شخصية ما ؛ ففى اللحظة التى يدبج فيها عبارة ، أو يخط بفرشاته ، أو يضرب وترا يصبح خاضعا لأحكام تقليد أو تواضع بعينه ، أى أنه يسلم بمجموعة من القوانين الموضوعية التى تتعلق بالصورة ، وطائفة من المعايير التى تتصل بالذوق . ومع ذلك فانه يأبى على نفسه أن تصبح رهينة هذه الأغلال من القواعد والقيود ؛ فاذا به يوسع من نطاقها ويعدل منها ويسلمها إلى الأجيال من بعده على هيئة متغير شخصى خاص به . ولكن ما يحدث بالفعل ليس على مثل هذه البساطة واليسر . ذلك أنه بالنسبة للفنان الخلاق ، تأخذ الصور الطرازية الجارية ، وتقاليد الصناعة والمواضعات السائدة فى الذوق ، المعنى الذى يعزوه إليها على الفور . أى أنها تظهر على وجه مخالف لكل شخص يتصدى لها بغايات وقدرات خلاقة . وإذا لم يكن ثمة تقليد تتوافر له أسباب الاكتمال والوضوح والموضوعية المطلقة ، فليس هناك كذلك تواضع يتعلق بالذوق ويحمل عين الدلالة لكل الناس على اختلاف مشاربهم وفى كل السياقات الممكنة . وعلى القياس ذاته فليس ثمة دوافع فنية أو أهداف فردية إلا ما كان منها بارزا أمام خلفية تمثل اتجاها

طرازيا عاما وما كان يجد منها سبيلا للتعبير عن نفسه فى نطاق وعن طريق صراع يقوم بينه وبين شيء آخر يبدو دخيلا وغريبا عليه .

٦ – الفهم وسوء الفهم :

لعله يبدو لنا ، من وجهة نظر علم المناهج ، أن ثمة هاوية سحيقة قد شقت بين تاريخ الفن ، والممارسة الفعلية للفن ، ذلك لأن مجالى هذين الوجهين من وجوه النشاط يبدوان حقا مختلفين جد الاختلاف . ولكن هل من وجود حقيقى لمثل هذه الهوة بين المجالين ؟ هل صحيح أنه بالنسبة لمن يمارس الفن « ليس كل شيء ممكنا فى كل أوان » ، فى حين أن تاريخ الفن يخضع للمبدأ القائل بأن الطرز التاريخية المختلفة تستوى فى أهميتها ؛ بمعنى أن لها على حد سواء الحق فى أن يعترف بها ، وأن تتمتع بفرص متكافئة للحصول على التقدير الكافى ؟ وبالاختصار ، هل يجوز أن يكون كل شيء ممكنا فى كل أوان بالنسبة لتاريخ الفن دون أن يكون كذلك بالنسبة للفن ؟ وهل تتمتع الاتجاهات الطرازية المختلفة حقا بفرص متكافئة فى أى زمن معين لأن تجتذب الانتباه وتصبح موضوع الاهتمام الرئيسى ، أو أن تنال منا مجرد نظرة بريئة وفكرة منزهة عن الغرض؟ لقد قيل إن ثمة فارقا أساسيا بين الإمكانات الطرازية المحدودة المتاحة للفنان الممارس لفنه ، وبين قدرات مؤرخ الفن على تفسير خاصيات الطرز المختلفة ، ولكن ذلك مرده كما هو واضح ، إلى الدعوى القائلة عن شعور أو لا شعور ، بأن الفن يتحدد تاريخيا ، أما التحليل العلمى للفن فغير مشروط سواء من الناحية التاريخية أو النفسانية . والواقع أن مؤرخ الفن يرسف فى قيود تفرضها الأهداف الفنية لعصره . فان مدركاته حول الصورة ومقولاته فيما يتعلق بالقيمة إنما ترتبط بأنماط الرؤية ومعايير الذوق لدى عصر معين . وعلى كل فذلك إنما يصدق على أية اكتشافات أو تقويمات محددة قد يتوصل إليها . وقد يحدث أن يتفق لأحد التفسيرات أو التقويمات التى سبق أن حازت القبول أن تصمد حتى فى مواجهة تيار الجهد الفنى السائد ، وبخاصة فى عصر علمى ، على الرغم من أن مثل هذا التناقض لا بد أن يحد من القدرة على التقمص الوجدانى ، التى تعتبر شرطا من الشروط الأساسية لأى أثر ناجح فى تاريخ الفن . بيد أنه ليس من المستطاع التوصل إلى تقويم محدد فى مثل أهمية التقويم الذى تم مؤخرا لفن الباروك ومذهب

« الصنعة » (التصنع) دون أن يحدث نوع من التوجيه الجديد لأنماط العيان والإنتاج بين الفنانين أنفسهم .

وعلى حين أن مجرى العلوم الطبيعية يكشف على الدوام عن استقلال بعيد المدى ، بل عن آلية ، فان مجرى تاريخ الفن يتوقف إلى أبعد حد على الممارسة الجارية للفن ، ذلك لأنه يستند إلى « الفهم » ، وهو مدرك ثقافى يتضمن على خلاف مدرك « الشرح » العلمى ، نغمة انفعالية معينة وعلاقة مباشرة بالحياة . وقد تبين « دلتاى » الصعوبة الخاصة — والجاذبية الخاصة أيضا — لكتابة التاريخ فى حالة إذا ما سعى المؤرخ إلى الإحاطة بموضوعه إحاطة تستوعب كل ارتباطاته الحيوية وحاول أن يستنبط من علامات حسية معينة ، معنى « باطنا » فائقا للطبيعة الحسية [١]. وإننا لا نواجه مثل هذه الصعوبة فى حالة الأثر الفنى وحده بل إن أبسط ضروب التعبير الشخصية مثل عبارة ترد فى خطاب أو ملاحظة عابرة تضعنا أمام مشكلة لا نظير لها فى أىّ مما نصادفه فى العالم المادى . ولن تظهر دلالة هذه التعبيرات أو قيمتها ، إلا بالنظر إليها بوصفها جزءا من كلٍّ روحانى أى أن معناها وقيمتها يتوقفان على السياق الروحانى الذى ترد فيه . وبعبارة أخرى ، فان شرح الظاهرة الطبيعية لا يتطلب منا غير إيضاح عليتها ، ولكن ما من سبيل أمامنا إلى فهم أى منطوق شخصى ، سواء كان لفتة عابرة أو صورة فنية محكمة التنظيم إلا إذا تقمصنا شخصية الذات صاحبة المنطوق . ومثل هذه العلاقات الباطنية لا تتحكم فحسب ، بل قد يقال إنها مقومة للمعنى المتضمن فى أى تعبير مشحون بالانفعال . وعلى ذلك فقد يتخذ الأثر الفنى معنى جديدا مع كل تفسير جديد ، فى حين أن القضية العلمية لا يمكن أن يكون لها غير شرح صحيح واحد . وقد كتب شلاير ماخر Schleier Macher يقول : « وحيث لا يوجد مجتمع ، لا يوجد شىء يمكن أن يتخذ نقطة بداية للفهم » . وقد أخذ عنه كل من درويسن ودلتاى هذا التعريف أساسا [٢]. ولم يحاول أى منهما حتى رفض طابع هذا المدرك اللاعقلى الصادر عن أصله الرومانسى والذى لا يعتبر بحال جوهريا بالنسبة له ، والحقيقة أن عملية « الفهم »

---

(١) Dilthey : Gesammelte Schriften, V, 318.

(٢) Droysen : Loc. cit,; Dilthey ; Gesammelte Schriften, VII, 191.

إنما تعنى ضمنا أن كل تفسير تاريخى إنما هو تفسير شخصى وأنه يقوم على أساس من التجربة الباطنية ، وليس على أساس من وقوع أى اتحاد صوفى (unio mystica) .

والسؤال الذى ينبغى أن نطرحه هو : ماهى الاستنتاجات التى تترتب على الحقيقة الماثلة فى أن المرء يعول فى تفسيره للتاريخ على ما أتيح له من فرص الخبرة الخارجية والداخلية — أى إلى أى حد تحدد هذه الحقيقة أو تفسد أو تشوه وجهات النظر السائدة حول التاريخ ؟ ذلك لأن الفهم الذى تتخذ وسيلة إليه مآرب المؤرخ الشخصية وأهدافه الخاصة إنما هو عرضة حقا لأن يتردى فى مهوى سوء الفهم . ولكن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة ليست ميسورة سهلة بأى حال من الأحوال . فالقضية العلمية قد تفهم حق الفهم أو يساء فهمها تماما ، غير أن الظاهرة الروحانية مثل المنطوق الانفعالى أو التعبير عن الذات ، يتعذر من جانب ، فهمه فهما تاما كما لا يمكن — على افتراض أنه يتسبب فى إحداث رد فعل تلقائى من نوع أو آخر — أن يساء فهمه تماما . وليس من سبيل إلى استعادة أية حالة ذهنية وفقا لعلامات خارجية ، كما أن كل منطوق معبر يعد على معنى ما « مسئولا » عن الاستجابة التى يحدثها . أما عن الحالة السلبية أو امتناع الفهم تماما إزاء بعض القضايا النظرية ، فيقابله بالنسبة للأثر الفنى انعدام كل تأثير مباشر تماما ، أو الفراغ والخواء المطبق ، وليس ذلك من قبيل إساءة فهم معنى المنطوق ، بل عجز عن فهم أن لهذا المنطوق معنى على الإطلاق .

وقد ذهب الأمر إلى حد إحساس «جوته» بأنه قد أسهم فى خلق شخصية هملت ، ومما لا شك فيه أن فردريش شليجل Friedrich Schlegel قد راوده شعور مماثل فيما يتعلق بشخصية دون كيخوته . وعلى أية حال فقد كان دلتاى أول من ادعى أنه « يفهم الفنان على نحو أفضل من فهم الفنان لنفسه » [١] ، وكان أونامونو Unamuno أول من فاخر بأنه قد بث فى دون كيخوته معنى لم يكن ليخطر لسرفانتيس على بال [٢] . وفى هذه الأثناء ، ساد الاعتقاد بوجه عام بأن الفنان ليس فى حاجة

---

(١) Dilthey : «Die Entstehung der Hermeneutik», Philosophische Abhandlungen Chr. Sigwart gewidmet (1900), p. 202.

(٢) Miguel de Unamuno : Vida de Don Quijote y Sancho (1914).

إلى معرفة كل ما ينبغى معرفته عن عمله ، بل إنه فى الواقع غير قادر على ذلك أو راغب فيه . وإذا كان للمرء أن يفترض أن الفنان أقدر على فهم عمله الخاص ، وأن مقصده الشعورى منه هو المفتاح الوحيد الذى فى المتناول فى سبيل فهم هذا العمل فلا مشاحة من أن يسلم المرء بأن المراقبين المتأخرين قد اقترفوا فى أغلب الأحيان ضروبا مذهلة من سوء الفهم ، بل إنهم أبوا ، فى بعض الأحيان فيما يبدو ، أن يقبلوا بالتفسير « الموثوق به » . وإن المشاهد ليحس على الدوام باحساس معين من الدهشة والغرابة كما أنه على الرغم من أن شعوره هذا يتضاءل كلما ازدادت معرفته بالأثر الفنى وثوقا ، فانه يظل على درجة من القوة تحول بينه وبين إغفاله تماما لذلك الفارق الجوهرى بين هذا الأثر من آثار الماضى وبين الفن المعاصر . فالأول جزء من الثقافة ، أما الثانى فجزء من الحياة . وعلى الرغم من أن تقريب الشقة فيما بينهما يعد من أخطر المهام المنوطة بتاريخ الفن فلم يتفق أن حققت هذه المهمة قط غير قسط ضئيل من النجاح . ولا يتضح ذلك فحسب من التوتر الذى لا يزال قائما بين معرفة الشئون المتعلقة بالفن من جانب ، والإحساس الأصيل به من جانب آخر ، بل من الحقيقة الماثلة أيضا فى أن نتائج الأبحاث التى تجرى فى هذا الميدان تتعرض للمراجعة الدائمة دون أية بادرة على تحسن حقيقى . والواقع أن تاريخ الفن لا يفتأ يعالج موضوع بحثه من زوايا جديدة ، ولكن هذه لا تخلص بالضرورة إلى وجهات نظر أكثر شمولا أو أدعى إلى الاستنارة من تلك التى تقدمتها . فهل أصبح فى مقدورنا اليوم أن نفهم رفائيل ، على وجه أفضل وأن نحيط بشخصيته فى وضوح وتكامل أعظم وأكثر مباشرة ، مما تأتى لمن عاشوا منذ قرن مضى أو قرنين أو ثلاثة ، ولا سيما أنه لم يعد بعد على مثل الصورة المتألقة البهية التى بدت لأنظار معاصريه ، وفى نظر جيل «بوسان» Poussin و« ليرون » Lebrun بل و«إنجريس» Ingres ؟ لقد أصبح فنه ، فى نظرنا ، علما على التكوين الكلاسى للصورة ، مثلما تبدو لنا التراجيديا اليونانية اليوم على أنها مجرد مرحلة تحقق فيها الكمال للشكل الدرامى ، كما أنه لا يسعنا أن نتذوق « الكوميديا الإلهية » إلا بوصفها قصة خيالية مفتعلة على نحو ما ، رغم جلالها وروعتها . ثم إن سيكلوجية شخصيات شكسبير لتأخذ منا بمجامع القلوب ، ولكننا قلما نقتنع بها . وثمة جوانب للأعمال الفنية مثل خصائص التكوين الفراغى لدى فنانى العصور الوسطى ، وتحليل المنظور

المركزى لدى الفن الإيطالى إبان القرن الخامس عشر ورتابة نمط التلوين فى كثير من روائع عصر النهضة ، نجد لزاما علينا إزاءها أن نغض الطرف عنها تماما ، إذا ما أردنا أن نستمتع استمتاعا كاملا غير منقوص بفن هذه العصور . وعلى ذلك ومع كل هذه القيود وكل هذه التقلبات فى وجهات النظر ودرجة الوثوق بها ، فهل يحق لنا على أى وجه الزعم بأننا قادرون على الفهم السليم للآثار المعنية ؟ وهل تمثل هذه عين الآثار التى راح الناس يتحدثون عنها طوال عهود مديدة ؟ إن ثمة شيئا مؤكدا واحدا ، وهو أن تفسيرنا لآثار اسخيلوس أو سرفانتيس أو شكسبير أو حتى جيوتو ورفائيل لم تكن لتتفق بحال مع رأى أى من هؤلاء . ولا يتيسر لنا فى الغالب « فهم » الإنجازات الثقافية الماضية إلا عن طريق انتزاع جزء ما للأثر الفنى من إطاره الأصلى وتضمينه سياق نظرتنا الخاصة إلى العالم . وحالنا مع الفن أشبه بحالنا مع الفلسفة ، فعندما نجد أنفسنا على وفاق مع مفكر سابق ، فالغالب أنه ، كما سبق أن قيل ، إنما يرى رأيا مخالفا ، فان لكل فكرة فى مذهبه وظيفة مغايرة ومن ثم فانها تؤدى معنى مختلفا لما لابد أن تؤديه فى سياق أفكارنا [١] .

ولتاريخ الفن أن يزعم صادقا أن هذه الضروب من إساءة الفهم لابد أن يفتضح أمرها إن عاجلا وإن آجلا ، وأن فى الوسع ردها إلى الحد الأدنى . ولكن ذلك لا ينفى الحقيقة الماثلة فى أنه لن يكون فى طوقه قط إبطالها تماما ، وأنه سيجد لزاما عليه إذا ما أراد أن يحيط بموضوعه إحاطة تامة ، أن يختبر على الدوام وجهات نظر تاريخية جديدة . والخلاصة أنه لا غناء لأى تفسير تاريخى عن تطبيق المقولات المنطقية والصور البصرية الحاضرة على الماضى . ومما لا شك فيه أن ثمة عدداً لا يقع تحت حصر من الأخطاء والتفسيرات المغلوطة التى يمكن إزالتها ، وبوسعنا أن نقرر إلى حد كبير ما كان يدور بخلد الفنانين الأفراد ، كما أن فى مقدورنا عن طريق إيضاح العلاقات التى تربط أثرا فنيا بعينه بمظاهر عصره الأخرى ، أن نستعيض عن التأملات العشوائية حول معناه الممكن بقضايا تصلح للدراسة والبرهنة العقلية . هذا كله ميسور ، ولكن هل يقدر للمرء أن يتحقق قط من أنه قد توصل إلى رأى

---

(١) Karl Mannheim : «Historismus», Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik (1924), L11, 35.

يقيني أخير حول الكيفية التي كان يراد بالأثر الفني حقيقة أن يفهم عليها ويختبر . وإذا ما كنا سنواجه الأثر الفني دون أن تكون لدينا أية تصورات مسبقة على الإطلاق ، ألا نكون في ذلك أشبه بحمامة «كانت» التي ما إن شعرت بمقاومة الهواء ، حتى خطرت لها فكرة أن تحليقها في الفراغ سيكون أفضل من ذلك ؟ إن المقاومة التي نواجهها حيثما نلتقي بالواقع إنما هي شرط مقوم لحياتنا الروحية ، فان إنجازاتنا تتوالد وسط هذه المقاومة وتستمد صورتها من تلك القيود ذاتها المضروبة حولنا . وتحليق تاريخ الفن إنما هو محدود بحدود لا تقتصر فحسب على الحقيقة الماثلة في ضياع المعنى الذي كان يرتبط بفنون العصور الخالية ، بل إنه مقيد كذلك بالنظرة إلى العالم التي يدين بها مؤرخ الفن وهي نظرة محدودة بنوع خاص ، وإن كان في الحق لا يستطيع أن يرى شيئا منها . والواقع أنه لهذا السبب عينه وهو اكتشافنا هذه النظرة إلى العالم ، ضاع المعنى الأصلي ! وكما أن الطيران متعذر في الفراغ ، فلا سبيل إلى فهم الآثار الفنية إلا في ضوء نظرة إلى العالم ، بمعنى أن تختبر هذه الآثار من حيث ماهيتها والقصد منها ، أي بوصفها تعبيرات عن نظرة معينة إلى العالم .

ولعل الفكرة القائلة بأن الآثار الفنية تتغير بمضي الزمن ، وأنها تفقد أصولها وجذورها ثم تذوى وتموت ، وأن على الأجيال اللاحقة أن تبعث فيها روحا جديدة غريبة عنها ، لكي توقظها من سباتها الظاهري هذا ، لم يكتشفها أندريه مالرو بل إنه أفصح عنها على أقل تقدير في رصانة وقوة . فقد ذهب إلى القول بأن الآثار الفنية إنما تتحول على الدوام من أشياء تؤدي في جلاء وظيفة حيوية إلى قطع متحفية ميتة . « فالمتحف » إن هو إلا جبانة للفن ، ومرقدا للمومياءات والأشباح . فالصوت الذي خاطبت به منحوتات « البارثينون » أبناء عصرها قد خرس إلى الأبد ، والتعبير الذي يظهر على قسمات وجه « الملاك الباسم » في كاتدرائية مدينة ريمز يحمد في عبوس ، وكلما عاد إلى الحياة من جديد نطق بشيء مخالف . ما من شك في أن عذارى البارثينون وملاك ريمز قد أصبحوا « غير مائتين » ؛ فقد أحالهم تاريخ الفن إلى أسطورة ، وما لدينا اليوم إنما هو آثار فنية أسطورية الصبغة وليس تلك الآثار الأولى التي كانت تنبض بالحياة .

ولا يتطلب الأمر منا كبير حذق لكى نتبين قصور هذه النظرة إن لم يكن لشىء فلأنه من الواضح الجلى أنه ينبغى أن تتوافر لنا القدرة على التعرف على درجات مختلفة من الفهم إذا ما أردنا التحدث عن سوء الفهم . فاذا لم نكن نفهم الفن القوطى على وجه أفضل من فهمنا لفن الشرق القديم ، وإذا لم نكن نعلم من أهداف الإغريق الفنية ما لا نعلمه عن مرامى فن الهنود « السيوكس » (بأمريكا الشمالية) ، لما خطر لنا أنه من الجائز أن يساء فهم الفن . وما لم نكن قد استطعنا فى واقع الأمر ، المرة تلو المرة ، أن نميط اللثام عن ضروب من الانحراف والقصور فى التفسير ، ما أمكننا أن نحس بوجود وجه للخلاف بين مجرد حكم خضع لظروف زمانه ومكانه ، وحكم صدر عن مؤرخ ناقد ، أو بين الاستغراق المجرد فى تذوق الفن وبين التفكير والتأمل اللذين لا يترددان فى تعليل نوع استجابتهما . ولن يكون من سبيل قط إلى القضاء على هذا التوتر واستئصال شأفته تماما ، وهى حقيقة لم يكن ناقدو مالرو أول المبادرين إلى اكتشافها . فقد استبان ، على هذا النحو ذاته تماما وقبل أن يظهر على خشبة المسرح مالرو أو نقاد المذهب التاريخى الحديث بوقت طويل ، أن التاريخ لا يمكن أن يكون سوى تاريخ لموضوع لا تاريخى ، أو بعبارة أخرى ، أن ثمة قدرة روحية متماثلة تعبر عن نفسها من خلال مختلف متغيرات أى نمط معين من النشاط الروحى سواء كان علميا أو فنيا . ولو أن الروح الإنسانية قد أصابتها تغيرات مطلقة فى غضون التاريخ ، لكان قد ضرب بيننا وبين البنايات التاريخية حدود لا سبيل إلى تخطيها ولأصبحت هذه البنايات مغلقة على أفهامنا تماما[1] .
ولكن موقفنا لا يعنى على الإطلاق أن كل تغير يطرأ على وجهة نظرنا التاريخية ، مرده فحسب إلى أننا قد وجهنا انتباهنا إلى طائفة أخرى من الأشياء دون أن نكون قط قد أخذنا بوجهة نظر مخالفة إزاء هذه الطائفة بعينها[2] . ومن الواضح أن العلة فى اختلاف أحكامنا حول كلاسية العصر القديم أو حول رفائيل أو شكسبير أو روبنز لا يمكن أن ترد فحسب إلى مجرد القول بأن الناس يعلقون إهتمامهم من وقت لآخر على أجزاء أو وجوه مختلفة لأعمال هؤلاء الفنانين ، ومع ذلك فان تأرجح

(١) F. A. Hayek : The Counter-Revolution of Science (1952), p. 78.

(٢) المرجع السابق ص ٧٠

الاهتمام هذا يقيم الدليل على أن ثمة أمراً نسبيا ، كما تدل على ذلك أيضا وبالدرجة ذاتها التقويمات الجديدة للسمات ذاتها . ولا حاجة بنا ، على الجملة ، إلى أن نتفزع على هذا النحو من مغبة الوقوع فى شرك الفلسفة النسبية فى هذه المسألة المتعلقة باعادة تقويم الأجيال المختلفة للإنجازات التاريخية . وكما سبق أن أشار كارل مانهايم ، فان حكم المرء على شخصية والديه ليختلف باختلاف مراحل حياته ، مثلا فى العاشرة والعشرين والثلاثين والأربعين ، ومع ذلك فان أحدا لا ينتهى من ذلك إلى أنهما فاقدا الشخصية ، على أى معنى موضوعى ، أو أنه إن صح أن لهما مثل هذه الشخصية فلا سبيل إلى التعرف عليها ، ولكن الأرجح أننا نخلص من ذلك إلى أن ليس فى وسع المرء فى كل من هذه الأعمار أن يفهم إلا ما هو ميسور الفهم بالنسبة لمرحلة النمو الجزئية التى يمر بها . وبالمثل فان المنظور التاريخى رهن بالتغير ، ولكن ليس فى ذلك ما يحدونا بحال إلى أن ننكر على التاريخ كل قيمة علمية [1] . بيد أن ذلك لا يعنى بلا ريب إمكان أى تفسير وكل تفسير للتاريخ وأحقيتهما بالقبول . ويقدم لنا مانهايم نفسه نمطين من المعايير التى يمكن على ضوئها دراسة تفسيرات تاريخ الفن . فينبغى أن يكون أى شرح للأثر الفنى ، من ناحية ، خلوا من التناقض كما يتحتم أن يطابق كل سمة ظاهرة من سمات الأثر موضوع التفسير ، وأن يكون متفقا من ناحية أخرى مع الظروف التاريخية لمنشئه إلى مدى ما يمكن التثبت منه بالرجوع إلى الوثائق والأسانيد أو وفقا لأية مناهج موضوعية أخرى . ومن المحتم أن تفى أية تفسيرات للأثر الفنى بهذين المطلبين مهما بلغت من تناقض فى نواح أخرى .

وإن مالرو ، بدعواه القائلة بحتمية سوء فهم فن العصور الغابرة ، ليجد نفسه فى موقف لا يحسد عليه من حيث تعرضه لسهام النقد . ومع ذلك ، فتظهر هنا حالة من الحالات التى يبدو فيها الخطأ أدعى إلى الاستنارة وأكثر فائدة من الصواب ، ولا سيما إذا ما قارناه بنزعة التزمت التى تأبى التسليم بأن ثمة صعوبة جوهرية تتعلق بالتفسيرات التى تدور حول تاريخ الفن ، ويستحيل تماما التغلب عليها .

---

(١) Mannheim : Beiträge zur Theorie der Weltansch-auungsinterpretation (1923), p. 27.

وإنه لمن المتعذر فهم الماضى فى حد ذاته أو تبين أية هيئة أو صورة له ، فهو لا يتخذ من معنى أو شكل إلا عند ما يعزى إلى حاضر معين . ومن ثم فان لكل حاضر ماضيا مخالفاً ، وعلى ذلك فينبغى إعادة كتابة التاريخ المرة تلو الأخرى ، وأن يعاد تفسير المبدعات الفنية وتعاد ترجمة الأعمال الأدبية العالمية . وتبعا لذلك فان الزعم القائل بأن أى فهم للماضى إنما هو على نحو من الأنحاء سوء فهم له ، ليس هذرا كله . فالموقف الذى نتأمل منه التاريخ لا يقع خارج دائرة التاريخ ، فتأملنا للماضى إنما هو فى حد ذاته نتاج للتاريخ . وعن هذا الموقف الغريب ، الذى يحدو المرء إلى تصور أفعى تلدغ ذنبها ، تنشأ أعوص معضلات فلسفة التاريخ . ذلك أن الأمر لا يقتصر فحسب ، كما أشار درويسن ، على أن موضوع خبرتنا التاريخية ليس الماضى نفسه بل ما لا يزال متخلفا عن الماضى ، وأن كل حدث فعلى يتبدى لناظرى المورخ الباحث مشبعا تماما بالماضى[1] ، بل إن الأخطر من ذلك أننا غير مستطيعين قط ، بالنسبة لأغراض البحث التاريخى ، أن نختار من موقف غير موقف الحاضر. ومعنى التاريخ إنما هو مدرك غائى ؛ فان المرء يجد لزاما عليه أن يتساءل على الدوام قائلا : « المعنى » . . بالنسبة لم ؟ « والمعنى » . . . فى أى سياق ؟ وعندما يتغير الموقف الراهن ، فلا يصحب ذلك فحسب تعديل لتصوراتنا حول الحاضر والمستقبل ، بل يمتد إلى تصوراتنا للماضى أيضا . ولكل حضارة من الحضارات أباؤها وأبطالها ، كما يفضى إلى كل منها طريق مخالف ، ولا يظهر هذا الطريق للعيان إلا عند بلوغ الهدف . فقد أدى ظهور التأثرية والسريالية إلى اكتشاف مذهب الصنعة (التصنع) من جانب وجعلها من جانب آخر جزءا محددا لا يتجزأ من تاريخنا . ولا مراء فى أن إنتاج هذه النزعة كان قائما بالفعل ولكن ظهوره بدا كما لو كان قد جاء لغير علة ودون اتساق ، وأنه بقى بغير خلف ، فقد كانت هذه تفتقر إلى الخاصيات الجوهرية التى تدل على الوجود « التاريخى » . وعلى حين فجأة ، تغير المشهد وتعدل تصورنا لا بالنسبة للآثار التى نسميها « بمذهب الغرابة » فحسب ، بل فيما يتعلق أيضا بدلالة الآثار الكلاسية التى كانت تحمل بين أطوائها بذور الغرابة أو دفعت إلى هذا النوع من رد الفعل بتوافقها البراء من كل توتر وانتظامها . وعلى

(١) Droysen : op. cit., p. 7.

ذلك فاذا ما بدا فن عصر النهضة اليوم فى صورة مخالفة للصورة التى بدا عليها فى عصر بوكهاردت [1] ، فان تفسير هذا التغير الذى طرأ على وجهة النظر يكمن فى الحقيقة الماثلة فى أن علاقة هذا الفن بفن الغرابة والباروك لم تتضح إلا مؤخرا .

أما إشارة ماكس فيبر إلى أن التاريخ « سيصاب بتقلص كبير » إذا ما نحن أخذنا هذا المبدأ الغائى مأخذ الحد فانها تبدو مقنعة للوهلة الأولى فحسب [2] . فان المؤرخ إنما يسجل فى واقع الأمر العديد من الأحداث التى لا تمت إلى عصره بأية علاقة باطنة كما أنه لا يسقط بحال من الأحوال كل المسائل التى فقد عصره مفتاحه إليها . ومع ذلك ، فلا يحق لنا الزعم بأن هذه المتابعة المجردة أو التعقب الصرف للأحداث يعتبر « تاريخا » بالمعنى الصحيح . كما أنه على الرغم من أننا ، حتى قبل ظهور التأثرية الحديثة كنا على وعى بوجود « بونتورمو » و « بارميجيا نينو » و « الجريكو» حتى إن أسماءهم كانت تظهر على صفحات كتب تاريخ الفن ، فلم يكن يصح ، مع ذلك ، القول بأن موضوع فنهم كان يؤلف إحدى المكونات العضوية لتاريخ الفن . لقد مات هؤلاء ودفنوا وأصبحوا نسيا منسيا ، ولم يكن مرد ذلك فحسب إلى أية إدانة لإنتاجهم ، بل لأن الناس لم يجدوا أيضا علاقة باطنه تربطهم بهؤلاء ، ذلك لأنه طوال العهود التى انصرمت منذ بداية مذهب الباروك إلى نهاية التأثرية ، لم يكن لهؤلاء ، كما لم يكن مستطاعا أن يكون لهم كذلك ، شأن أى شأن بل لم يكن لهم ثمة خطر كبير حتى من الوجهة السلبية . وكم أعرب نبذ الكلاسيين لروبنز عن حالة مغايرة تماما ! لقد كان نبذا حيويا مثمرا ، كما كان ولا يزال كذلك حافزا على النهوض والتقدم .

وما الماضى إلا وليد الحاضر ، أولا لأن كل موقف تاريخى جديد يأتى نتيجة لخط تطورى مخالف ومن ثم فان له مقوماته الخاصة ، وثانيا لأن التأثيرات المختلفة تسلط الضوء على سمات مختلفة ووجوه مغايرة للوقائع التاريخية ذاتها . ولنا على هذا المعنى أن نقول مع نتشة « بالقوة الراجعة » للحاضر . فقد كتب يقول : « محال أن

---

(١) Wilhelm Pinder : Das Problem der Generation (1926), p. 14.

(٢) Weber : «Kritische Studien auf dem Gebiete der kulturwissenschaftlichen Logik», Gesammelte Aufsätze (1951).

نتمكن من تكوين فكرة عن ماهية الأمور التى ستصبح تاريخا فى وقت ما . ولعل كثيرا من جوانب الماضى لم تكتشف بعد ؟ فما زلنا فى حاجة إلى العدد العديد من القوى الراجعة لاكتشافه »[1] . ولكن فكرة نتشة هذه تظهر عند برجسون فى صورة مبالغ فيها ، إذ يذهب إلى حد الزعم بأن الحاضر ، علاوة على كشفه عن جوانب خافية من الماضى يستخرج منه شيئا لم يكن له وجود من قبل ، وأن الحاضر لايميط اللثام عن الماضى فحسب ، بل إنه ليخلق الماضى فعلا . فاذا ما تبينا أصول الحركة الرومانسية فى المذهب الكلاسى ، فان ما ندركه بالفعل ، وفق ما يقول به برجسون ، لا يعدو كونه خلقا للقوة الراجعة لدى الرومانسية . فلو لم يظهر هناك روسو أو شاتوبريان أو فيكتور هوجو ، لما توافرت لدينا — فى قوله — القدرة على اكتشاف أى بادرة على العناصر الرومانسية فى المذهب الكلاسى ، بل لما وجدنا هناك ما يمكن وصفه بالرومانسية . ويقارن برجسون بين السمات التى يقف عليها جيل متأخر عند جيل متقدم ، بالصور التى قد تتراءى للفنان وسط كتل السحاب السابحة فى الفضاء . فان الرومانسية تنبت لنفسها صورا جرثومية داخل المذهب الكلاسى ، مثلما يقف الفنان على صوره وسط الهيولى أو يتبين رؤياه وسط السحاب . فاننا لا نلحظ هذه البوادر الأولى لما سيدخل التاريخ إلا لأننا نعلم بالفعل المجرى الذى اتخذته الأحداث حقيقة ، وليست هذه البوادر فى واقع الأمر سوى استنتاجات مؤرخة بتاريخ سابق[2] . وهكذا يحيل برجسون بطريقته الخاصة ، تلك الملاحظة السديدة القائلة بأنه إن لم تظهر الحركة الرومانسية لما استطاع أحد من الناس أن يلحظ فى المذهب الكلاسى أية معالم رومانسية ، إلى لغز مبهم . والحقيقة أن ما نسميه « بالمعالم الرومانسية » فى المذهب الكلاسى ، كان سيبقى حيث هو مهما حدث ، مع فارق واحد وهو أن هذه المعالم لم تكن لتعرف بهذا التعريف أوتميز تمييزا واضحا عن بقية السمات . فالحق أن الرومانسية أتاحت وضع فروق لم تكن مستطاعة بدونها ، ولكن ليس من وجه للدفاع أو القول بصحة أية نظرية تجعل لمدرك يختص بعلم كتابة التاريخ صفة الأقنوم عن طريق معالجته كما لو كان حقيقية تاريخية . فاذا ما أطلق المرء صفة الرومانسية على ما كان يعتبره كلاسيا من قبل ، فهو إنما يأخذ

---

(١) Nietzsche : «Historia abscondita», Frôhliche Wissenschaft.

(٢) Bergson : La Pensée et le mouvant (1934), pp. 23—4.

فحسب بمقولة جديدة ، أو يكتشف على الأكثر وجها جديدا ، وليس بحال حقيقة جديدة . وتظهر عند ت . س . إليوت ، فكرة قيام الحاضر بدور مقوم فيما يتعلق بالماضى ، فى صياغة أدق وأدعى إلى القبول ؛ غير أن معالجته لفلسفة التاريخ تقوم أيضا على أساس من التصور البرجسونى للزمن . وأنه ليهتم كذلك بالتغيرات التى تمر بها البنايات التاريخية على ضوء الأحداث التالية ، أى أنه يهتم بالعلاقة العضوية فى العملية التاريخية برمتها ؛ ولكن التغيرات التى يلحظها لا تؤثر فى الموضوعات العينية أو الآثار الفنية الواقعية ذاتها ، بل فى علاقاتها المتبادلة ، أو فيما يقوم به التاريخ من تنظيم وتقويم لها لاحق على وقوعها . ووفقا لما نادى به إليوت ، فان ظهور عمل جديد أصيل مبدع حقا إنما يغير من العلاقة المتبادلة برمتها بين الآثار الفنية القائمة ، ومع ذلك فان هذه الآثار تبقى دون مساس فيما يتعلق بوجودها الخاص ؛ أما ذلك الذى يتغير فلا يتعدى علاقاتها وأبعادها ومرتبتها [1] . أما حجر الزاوية بالنسبة لنظرية تاريخ الفن ، بين هذه الملاحظات جميعا ، فهو القول بأن ظهور تصور جديد للفن يفضى إلى اكتساب الأعمال المبكرة قيما جديدة قد تؤدى إلى الحط منها أو التقدير لها . إذ يبدو لنا فى الوقت الحاضر أن فرانس هالس وروبنز وتشاردن قد سبقوا إلى الاتجاه التلوينى الذى أخذ به مانيه وديلاكروا وسيزان . فقد علا شأن السابقين بظهور هؤلاء الفنانين الجدد . ومن ناحية أخرى فكلما فقد بيروجينو شيئا من قيمته ، اتجه تفكيرنا على الفور إلى رفائيل ؛ كما يبدو سينوريلى بمقارنته بميكل أنجلو متحذلقا مملا ؛ ومن ثم فسرعان ما يهبطان فجأة إلى مرتبة « الرواد الأول » . ومن وجهة نظر التأثرية ، فان الطراز المتأخر الذى أخذ به تيسيان وروبنز وفيلا سكيز قد اكتسب أبعادا جديدة ؛ هذا من جانب ومن جانب آخر فان فن التصوير باستخدام طريقة التظليل التى انتشرت إبان القرن السابع عشر إنما يبدو لنا بمقارنته بأعمال رمبراندت كما لو كان طرازا ذا صنعة .

وليس ثمة أثر فنى تتعين دلالته وتكتمل فى بادئ أمره . كما أنه ما من أثر فنى ينطوى على معنى نهائى غير قابل للتغير . فلم يكن رمبراندت يمثل رساما واحدا

(١) T. S. Eliot : «Tradition and the Individual Talent», in Selected Essays (1934), p. 15.

بالنسبة لكل من ديلاكروا وفان جوخ ، كما وقع مصير فيدياس Phidias ، كما سبقت الإشارة ، تحت رحمة ميكل أنجلو ، بالرغم من أن هذا الأخير لم يقع نظره قط فيما يرجع على أثر واحد من الآثار التى ننسبها فى الوقت الحاضر إلى الفنان الإغريقى [1] . أما دلالة فن النحت اليونانى بالنسبة لفن عصر النهضة أو الباروك أو الحقب الكلاسية فانما تصدر عن تاريخ هذه الحقب بقدر ما تصدر عن تاريخ العصر الكلاسى القديم ، فان تفاوت أهميتها يعتبر من نتاج العصور التالية بقدر ما هو من نتاج المعاصرين . وهذا هو الحال مع كل فن ، فهو المبلور لكل ما هو قادر على أن يصبح خبرة فنية لدى أى من الأجيال أو العهود التالية . ومن ثم فليس هناك من تاريخ للفن يمكن اعتباره تاريخا نهائيا ، فان كل تاريخ للفن لا يعدو كونه وصفا لعملية تطور قائمة وغير منتهية وقابلة للتغير الدائم ، وعملية قد تفضى عناصرها إلى أشد الآثار اختلافا وتباينا وإلى عامل التلقائية هذه يدين الفن بقدرته الخاصة على الحياة ، ولكنه يدين له أيضا بقابليته لأن يكون موضعا لسوء الفهم .

وتتركز التأملات والنظريات المتعلقة بتفسير الماضى والحاضر ، وذلك بصفة رئيسية ، حول الطابع المركب المتعدد الطبقات الذى يظهر على المراحل المتأخرة جميعا لتطور تاريخى ما . وتتوقف هذه التأملات مرة بعد أخرى عند مشكلة انطباق الظواهر التى تختلف من حيث أصولها اختلافا بينا ، وهى المشكلة التى أطلق عليها « فلهلم بندار» اسم «المعالم غير المعاصرة لما هو معاصر» (die ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen) وإن كان من الأصوب الإشارة إليها بعبارة « الوجود المعاصر للقديم والحديث » . ويظهر ازدواج معنى أى موقف تاريخى ، على أبرز صورة له ، عند النظر فى التعايش الذى يقوم بين مختلف الأجيال ، وهذا هو ما أوحى لبندار بالتفسير الذى وضعه لظاهرة تزامن الميول المختلفة التى تضمها جميعا أية حقبة بعينها .

ومن الواضح أن الأعمال الفنية المعاصرة لا تظهر على المستوى ذاته من حيث تطورها الطرازى . فلا يقتصر الأمر على ما بين الفنون المختلفة ، بل إننا لنقف داخل النوع الفنى ذاته ، على أعمال « معاصرة » أو « تقدمية » إن فى قليل أو كثير ،

---

(١) Malraux : Les Voix du silence, p. 66.

كما لو أن بعض هذه الأعمال قد سبق عصره والبعض الآخر لا يزال متخلفا . ومما لابد أن يكون المرء قد لاحظه أنه منذ القرن الثامن عشر ، ونتيجة لتزايد التمايز الاجتماعى بين الجمهور المهتم بالفن ، لم يحتفظ الأدب والرسم والموسيقى بمستوى متماثل من التقدم ، وأنه قد تيسر فى أحد هذه الفروع حل بعض المشكلات « الصورية » على حين أن هذه المشكلات عينها لم تكن قد ظهرت بعد فى سائر الفروع الأخرى . فالموسيقى أشد تخلفا من الأدب ، كما أننا نقف فى محيط الموسيقى ذاته على ظواهر محافظة إن فى قليل أو كثير . . . فمن حقائق التطور الفنى الجديرة بالاعتبار أن جوهان سباستيان باخ ، أبرز أساتذة عصره ، كان من أشد الفنانين الذين عرفهم العصر الحديث تحفظا . وليس هناك ما هو أقرب إلى طبيعة الأشياء من تعليل تنوع الاتجاهات والأهداف بالرجوع إلى الأجيال المختلفة التى نجدها تمارس العمل فى أى موقف محدد ؛ وليس ثمة ما هو أقرب إلى المنطق من القول بأن جوهان سباستيان وجوهان كرستيان الشاب يأخذان وجهتين مختلفتين فى النظر إلى المشكلات الموسيقية عينها . فهما لا يعيشان فى نطاق العالم الروحى ذاته ، مثلما لم يكن أى من تيسيان الكهل وتنتو ريتو الشاب يرسمان بين أحضان «بندقية» واحدة ؛ كما لم تكن أوربا هى عين أوربا فى نظر هاينى الذى بدت له ثورة يوليو حدثا جليلا ونقطة تحول عظيمة ، وفى نظر جوته الشيخ الذى كان يناهز الواحد والثمانين من عمره ، والذى اعتبرها واقعة تافهة غير جديرة بالنظر أو الاعتبار . ولا ريب فى أن اختلاف الأعمار فى مثل هذه الحالات ليس هو السبب الأوحد ، فى اختلاف الاتجاه ، ولكن هذه النقطة تعتبر على الأقل من النقاط الجديرة باهتمام المؤرخ لا سيما وأن فى الإمكان التحقق منها على وجه قاطع ، وقياسها وربطها بغيرها من الحقائق العينية . بيد أنه تقترن بهذه الميزة تلك المساوىء المحققة التى يجر إليها استخدام مدرك « الجيل » فى التاريخ . فالواقع أن « الجيل » مدرك بيولوجى ، يفقد الكثير من دقته إذا ما طبق على ظواهر روحية واجتماعية . فمن ناحية ، يتوقف «عمر» الشخص الروحى على كثير من الظروف إلى جانب عدد سنى حياته الفعلى ، ومن ناحية أخرى ، فان الانتساب إلى الجيل ذاته لا يعتبر دون شك القرينة الوحيدة بل لا يعتبر فى غالب الأحيان أهم القرائن اللازمة لتحديد وشائج القربى الروحية . فهناك الكثير من مصادر التضامن التى هى أقوى من المستوى الواحد للأعمار والتى تؤثر

فى الناس تأثيرا أعظم وأخطر سواء عن الطريق العقلى أو اللاعقلى . فان من الممكن أن نلحظ ثمة خلافات جوهرية داخل مستوى الأعمار ذاته ، فضلا عن اتفاقات أساسية خارجة عن الاتجاه السائد لدى المستوى الواحد للأعمار ، بل ومناهضة لهذا الاتجاه .

بيد أن اهتمام بندار ينصب على محاولة تصحيح الخطأ الناجم ، كما خيل له ، عن افتراض « بعد واحد » للزمن التاريخى . ومن ثم فان ما كان يحرص على تبيانه أولا وقبل كل شيء هو أن محور الاتجاهات والإنجازات التاريخية ومحور الأذواق الجارية والإنتاج الفنى ، لا يتمثل فى بعض « الآدميين العاديين ممن لا يقدر لهم عمر » ، بل إنه على النقيض من ذلك يقوم على أناس حقيقيين ذوى أعمار مختلفة يسهمون فى مختلف الإمكانات الفنية المتاحة لهم فى ذلك الوقت ، كما أن المعنى الذى تحمله هذه الإمكانات بالنسبة لهم يختلف باختلاف أعمارهم[1] . ومن الواضح أن مدركه النسبي هذا للزمن يجد أصلا له فى تمييز برجسون بين الزمن الموضوعى والذاتى ، والزمن الظاهرى والباطنى . بيد أنه على حين أن بندار يشارك برجسون كذلك فى تأكيد طابع الزمن التاريخى من حيث تعينه ذاتيا وتمايزه فرديا ، فانه لا يهتم مثلما يهتم برجسون بفكرة التناقض القائم بين مدرك الزمن عند عالم الفيزياء وخبرتنا الباطنية ، ولكنه إنما يبدى استياء عظيما من طبيعة ذلك النمط من التاريخ الذى يستبعد الأسماء والذى يستبدل بالناس دمى وشخوصا ويحيل الأحداث التاريخية المركبة إلى « تتابع للحاضرات الوحيدة البعد والتى لا لبس فيها أو غموض »[2]. وإنه لعلى حق تماما فيما ذهب إليه من أن « ليس هناك مثل هذه الحاضرات البسيطة » ، ذلك أن كل لحظة تاريخية يختبرها ويفسرها ويفيد منها أناس مختلفو الأعمار . وعلى الرغم من ذلك ، فان تحليل « الموقف التاريخى الفعلى » يظل ناقصا مبتورا . أما عن مدرك بندار القائل « بالنغمة المتعددة الأصوات ذات الأقسام الثلاثة » لدى الأجيال البشرية ، إنما هو ، كما أقر بنفسه ، تبسيط مبالغ فيه للحقائق ؛ وكيف لا ، وثمة

---

(١) Pinder, op. cit., pp. 14—15.

(٢) المرجع السابق ص ١٥ .

جيل جديد يولد كل دقيقة [١] . ومهما بلغ عدد « الأقسام » التى يفترضها المرء ، فان أى تفسير يقوم على أساس من هذا المدرك لن يعدو كونه رغم ذلك تبسيطا مبالغا فيه ولا تحمد عقباه ، ذلك أن هذه الخلافات لا تكشف عن نفسها حقا عند مستوى واحد فحسب ، بل عند مستويات عدة وفى شتى الاتجاهات . ولبندار الحق كل الحق فى اعتراضاته على مبدأ تاريخ الفن « بلا أسماء » ولا سيما مدركه الزمنى الوحيد البعد ، والذى يفترض سيادة اتجاه واحد على الأقل فى كل فرع من فروع الفن ؛ غير أن دعواه بأن تاريخ الفن الذى يقوم على أساس من مستويات الأعمار الواحدة ، فيه الجواب الشافى على ما ينطوى عليه الموقف من تعقيد ، ليس لها ما يبررها . ويتضح قصور نظرية بندار من انتقاده فكرة « تاريخ الفن بلا أسماء » لسبب واحد وهو أن مدركها للزمن وحيد البعد ، فى الوقت الذى تأخذ فيه هذه النظرية بمبدأ دورية التطور ،وذلك فى صورة أشد غموضا مما هى عليه عند فولفلين . ويتحدث بندار عن « إيقاع الأجيال» الذى يقوم على « ضم المواليد الذين لهم دور حاسم إلى مجموعات » ولا يتردد فى استخدام أفكار غاية فى الغموض مثل « أنسال الطبيعة » (Wurfe des Nature) « والوقفات الإيقاعية لالتقاط الأنفاس » فى مضمار التطور ، « والمشكلات التى رسمها القدر » لحقبة ما [٢] .

وأنه ليلمع بالفعل إلى أن ثمة احتمالا قائما ، وهو ألا يكشف الموقف التاريخى فحسب عن « تعدد أصوات » المستويات المختلفة من الأعمار ، بل إلى شىء آخر يسمى « بالعدوى » التى تنتقل من واحد أو أكثر من الأجيال المعاصرة . ومع ذلك ، فانه بدلا من أن يتتبع منشأ هذه « العدوى » بالبحث عن الدور الذى تلعبه مثل تلك القوى الاجتماعية التاريخية كالمحاكاة والمعارضة والمنافسة والتقليد والتواضع ، فقد ظل رهين تصوراته البيولوجية الأولية وراح يتساءل عما إذا كانت القوى التى تتحكم فى الأجيال ، إذ سلمنا بوجودها ، سوف لا يؤول أمرها فى النهاية إلى أن تصبح ملتقى بعض « كمالات أولى فردية للأجيال » [٣] . ولكن بندار ، فى سيره على هذا

---

(١) المرجع السابق ص ٣٠
(٢) المرجع السابق ص ٥ ٢ـ ٧
(٣) المرجع السابق ص ٩٧ ـ ٨

النهج ، وبالرغم من حديثه الدائم عن الجماعات والطبقات الاجتماعية، لا يجد لنفسه مخرجا من متاهة نظرته غير الاجتماعية هذه إلى التاريخ ، ومن ثم فان كل ما توصل إليه فى هذا الصدد لا يتعدى إدراكه الحقيقة الماثلة فى أن كل لحظة من لحظات التاريخ تكشف عن تقاطع لخطوط تطور « غير معاصرة » وأن للموقف التاريخى لدى العاملين به، معانى ومضامين تختلف باختلاف مجموعات الأعمار التى ينتسبون إليها . ويكاد يكون قد أغفل تماما أسباب التمايز غير البيولوجية .

ولا يسع المرء فى عصر تمزقه ضروب الصراع الاجتماعى والروحى ، أن يلحظ غير النمط الذرى للنشاط الفنى ، فاننا مضطرون إلى التخلى عن فكرة التماس أى « فاعل موحد » للتطور وراء الظواهر المختلفة ذات الطابع الأكثر تقدمية أو رجعية[1]. وإن فكرة دفوراك القائلة بأن أوجه النشاط الروحى كافة إنما هى براء من كل تناقض إنما هى خرافة يتعذر الدفاع عنها كما هو الحال مع الفكرة الرومانسية القائلة بروح الشعب Volksgeist الموحدة ، أو روح العالم Weltgeist ذات السطوة والسلطان التى يقول بها هيجل أو مبدأ « الرؤية » Sehen الذاتية التطور، الذى ينادى به فولفلين ، أو تصور الجيل عند بندار . فان أيا من هذه المقولات لا يفى بحق ذلك التمايز المتعدد الجوانب الذى تبدو عليه اللحظة التاريخية العينية . وقد كتب هنرى فوسيلون يقول : « تكشف الحقبة التاريخية مهما بلغت من قصر الأمد عن عدد من الطوابق ، أو إن شئت ، الطبقات . فليس التاريخ هو تلك « الصيرورة » التى قال بها هيجل ؛ ولا محل لتمثيله بما يشبه النهر الذى يكتسح أمامه الأحداث ومتخلفات الأحداث جميعا فى سرعة واحدة وفى اتجاه واحد . فان ما نطلق عليه اسم التاريخ إنما يقوم على وجه التحديد على الخلافات بين التيارات بعضها إزاء بعض . ومن واجبنا أن نتخيله شيئا أشبه بالطبقات الجيولوجية المتراكمة التى تقطع سفوحها فى الغالب انخسافات فجائية ، تسمح لنا بأن نتعرف على العصور الجيولوجية المختلفة فى وقت ومكان حدوثها ، وبطريقة تتيح لنا أن نتصور مختلف العصور فى آن واحد فى صورة ماض وحاضر ومستقبل . . . وما هى السنة ؟ إنها لتمثل فى نظر الفلكى

---

(١) Dagobert Frey : «Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte» in Kunstwissenschafliche Grundfragen (1946), p. 45.

كما معينا محددا ، أما بالنسبة للمؤرخ فهى شىء دائم التغير . ولا تعيد الأحداث ذاتها على الوتيرة والدقة ذاتها التى تحل بها أعياد القديسين . فان السنة كما يعيشها الأفراد والجماعات تكشف عن ذلك العدد العديد من مختلف أنماط الذوات التى تعيشها . ويظهر إيقاع الشهيق والزفير بطيئا متخاذلا تارة ، نشطا حميا تارة أخرى ، ويتدفق فى موجات قصيرة طورا وموجات طويلة طورا آخر . وتبدو فى بعض الأحيان خاوية فارغة وفى أحيان أخرى مفعمة بالأحداث [1] . ولا يكفى أن نلحظ فحسب أن الاتجاهات والإنجازات الفنية تظهر لنا على الدوام فى صورة أفق ناقص مبتور وأنها تقوم فوق رواسب متخلفة عن كثير من الطبقات التاريخية المختلفة . إذ ينبغى على المرء أن يدرك أيضا أن الظروف التاريخية المتماثلة تعالج على وجوه شتى ويتم تطويرها فى اتجاهات عدة . ولا يمكن القول بنوع من الترسيب الطبقى الجيولوجى أو بملتقى الروافد المختلفة بل بتفاعل دينامى بين قوى فردية تتمايز فيما بينها من ناحية الأصل والطبقة والاتجاه ثم من ناحية وظيفتها بالنسبة للعوامل الأخرى . فاذا ما ظهر دعاة ثقافة جديدة على مسرح الحوادث وأدخلوا نمطا جديدا فى التفكير أو اتجاها جديدا فى الذوق فذلك لا يعادل عملية إرساء طبقة جديدة فوق طبقات قديمة ، بل إنه يحدث تغيرا فى علاقة الطبقات الاجتماعية جميعا ببعضها البعض . فليس الجديد مجرد استمرار أو استكمال للقديم فهو يؤدى فى الواقع إلى موقف جديد . ومن ثم فلا يحق للمرء أن يتحدث قط عن المعاودة المجردة لطراز سابق ؛ وإن هذا هو السبب فى أن مثل تلك المصطلحات الفنية القائلة بالمذهب الطبيعى أو بالتجريد أو التأثرية أو التعبيرية والتى اعتدنا أن نستخدمها دون تمييز عند الحديث عن العصور المختلفة لا تدل قط فى الواقع على المعنى ذاته . فان كل اتجاه وكل طراز وكل صورة تمر بأقصى درجات التحول فى معرض تاريخها ، وهو تحول يشمل معناها ووظيفتها كذلك .

٧ – المنهج الاجتماعى :

لا يتضمن تاريخ الفن منهجا موحدا من مناهج البحث يمكن تطبيقه على حد سواء على مشكلاته جميعا أو يحقق قسطا متساويا من النجاح فى جميع الميادين ؛ فانه

(١) Focillon : L'An Mil (1952), pp. 7—8.

يتصدى لأنواع شتى من المشكلات ، ويحاول حلها بطرق مختلفة ، وبعض الإجابات التي يدلى بها على المسائل المطروحة قد تكون مرضية تارة وقد لا تبعث على مثل هذا القدر من الرضى تارة أخرى . ومن الواجب أن ينصب هدفه الأول على وضع الأثر الفنى أو مجموعة الآثار الفنية التى هى موضوع البحث فى سياقها التاريخى الأصلى وذلك عن طريق اكتشاف مثل هذه الحقائق المتعلقة بتاريخ المنشأ ومحله ، وهوية الفنان أو الفنانين ، والمدرسة أو الحركة التى كان ينتمى إليها الأثر أو الآثار المعنية ، ومركز المشترى الاجتماعى ومبلغ نفوذه ، والشروط التى يتم بموجبها تنفيذ الأثر الفنى . أما الهدف التالى له ، فهو تحديد التقاليد والمواضعات ، والمستوى الجارى للصناعة ، ومدى انتشار الموضوعات المطروقة ، وقواعد الذوق السائدة التى عول عليها الفنان . ثم يسعى بعد ذلك إلى التثبت من مدى ما لقيته هذه الآثار من قبول ومبلغ فاعليتها ، ثم أهميتها من حيث كونها ممثلة لأهداف العصر الفنية ، ومكانها بين الميول الروحية المتنافسة للعصر الذى تمت فيه . ويتطلب إنجاز هذه المهام من جانب إثبات حقائق عينية قابلة للتحقيق بشكل قاطع ، والقيام من جانب آخر ببعض الاستدلالات التى لا تقوم على مثل هذ الأساس المتين . وعلى ذلك فان مؤرخ الفن يواجه من ناحية بعض المسائل التى يمكن الرد عليها استنادا إلى الشواهد الدامغة للوثائق وغيرها من المصادر ، ويجابه من ناحية أخرى ، بعض المشكلات التى لا سبيل إلى حلها غير التعويل على مالديه من فطنة فيما يتعلق بالتعرف على الخصائص المميزة لطراز تاريخى أو فنان فرد . والخلاصة أن مهمة مؤرخ الفن تقوم على التثبت من الحقائق من جانب ونقد الطرز من جانب آخر ، وعلى وضع أسس علاقة تاريخية ما استنادا إلى معلومات خارجية ثم الإضافة إلى الحقائق المؤكدةأوتطويرها علىأساس من الشواهد الباطنية. وهاتان عمليتان مختلفتان وإن كان من الواجب أن تظلا أبدا مكملتين إحداهما للأخرى ، ولكنهما تدخلان عمليا ، وفى الغالب فى صراع إحداهما مع الأخرى ، وتلقيان تقديرا مخالفا .

وينبغى فى أى تاريخ للفن يدعى لنفسه الصفة العلمية ، أن تكون للحقائق المعروفة أو القابلة للتحقيق لديه ، فى جميع الظروف والأحوال ، الأسبقية على الأحكام القائمة على أسس طرازية أو القائمة على الاستيفاءات المستندة إلى تاريخ الصور . ومن حق المرء تماما « انتقاد حتى المصادر الوثائقية استنادا إلى معايير

كيفية »[1] ، بل « تصحيح المصادر » أيضا [2] ؛ ولكنه إذا ما قدر لهذه المصادر الصمود فى مواجهة النقد ، فلا يحق لنا أن نحرف أو نؤول ما بها ، مهما كان رأى المنهج النقدى فيها . ومع ذلك فمن الممكن المناداة بأن مجرد التثبت من الحقائق ليس من تاريخ الفن فى شىء ، فلا يبدأ تاريخ الفن ، كما عبر عن ذلك دفوراك صادقا ، إلا عند ما تتوافر لدينا قائمة جرد منظمة بالأعمال التى آلت إلينا . وليس معنى ذلك أن « العلم يبدأ من حيث تنتهى الحقائق » (كما قال أورتيجا جاسيت) ، بل إن العلم لا ينتهى بحال بتقرير الحقائق . فانه لا يكاد يتيسر لنا الحديث عن طراز من الطرز أو تحديد المكان الطرازى الصحيح لأى أثر مجهول صاحبه أو تاريخه ، حتى يمكن التحقق على وجه قاطع من الأصول والروابط التاريخية والجغرافية الخاصة بعدد كبير من الآثار . ومع ذلك ، فما من حشد لآثار محددة التاريخ محققة النسب ، تبرر ضخامته ، مهما بلغت ، إدراجه تحت مدرك الطراز أو أن يتخذ شاهدا مؤكدا على إمكان أن تضم إليه استنادا إلى اعتبارات طرازية ، آثار مغفلة التوقيع أو غير محققة التاريخ . وبعبارة أخرى ، فانه من غير الممكن استخلاص أى مدرك طرازى صالح للتطبيق من عمل واحد أو بضعة أعمال ، فمهما بلغ عدد الأعمال التى نعرفها ، فان ذلك لا يحل على أى وجه المشكلة التى تتعلق بأصل أى عمل مغفل التوقيع وصحة نسبه .

وعلى الرغم من ذلك فان نقد أى طراز من الطرز لا يعول فيه على مجرد الحدس ، بل إنه يعتمد على الأرجح ، على بعض العلاقات النمطية التى تفيد فى الإيحاء بالمتناظرات النفسانية على الرغم من أنها لا تعتبر بحال قوانين تاريخية . وعلى ذلك فاننا نستدل على سبيل المثال ، من المشابهة الصورية بين الآثار على وجود اقتران زمنى تاريخى أو جغرافى [3] ؛ أو أن نفترض أن نمط التعبير الأكثر بدائية وتهوشا والأشد استمساكا بالتواضعية الصارمة إنما هو أسبق من نمط التعبير الأكثر

---

(١) Richard Hamann : «Die Methode der Kunstgeschichte», Monatshefte für Kunstwissenschaft (1916), IX, 164.

(٢) Frankl : Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst (1914), p. 8.

(٣) Hamann, op. cit., pp. 103 ff.

تلونا وحذقا وبراعة . ومثل هذه الدعوى تجد عادة ما يؤيدها [1] . ولكنه لا يلبث أن يتضح أن هذا ليس بقانون يحدد مجرى التطور ، وذلك عندما نلحظ أن البسيط وغير المتمايز لا يأتى بحال على الدوام قبل المركب والمتعدد الجوانب ، وأن التتابع التاريخى يتوقف دائما على عدد من الظروف المفردة التى لا يتسنى تقديرها قط . مثال ذلك أن فن العصر الحجرى الحديث يوحى للمرء بأنه أكثر سذاجة وبدائية من فن العصر الحجرى القديم . فاذا ما اعترض معترض قائلا إننا فى هذه الحالة إنما نتصدى لحقيقتين ثقافيتين مختلفتين ، وإن الهوة السحيقة التى تفصل بينهما تبطل حجتنا ، أجبناه بأنه حتى داخل نطاق فن العصر الحجرى القديم ذاته ، تظهر المبدعات المتأخرة فى صورة أقل رونقا وتقدما من المبدعات التى هى أسبق عهدا . وإذا ما تراءى لنا أن هذا المثل غير مقنع ، بالنظر إلى الثغرات التى تتخلل معلوماتنا عما قبل التاريخ ، فلا علينا إلا أن ننظر فى الفن المصرى القديم ، حيث يبدو طابع آثار المملكة الوسطى أمعن فى القدم فى الغالب من تلك الآثار التى خلفتها الحقبة الأولى العظيمة من تاريخ مصر الثقافى .

وإذا لم تكن ثمة قواعد كلية صحيحة يقام نقد الطرز على أساس منها ، وإذا ما كانت معلوماتنا قد نفدت ، فما عسانا أن نفعل إزاء هذا الموقف ؟

إن جانبا كبيرا من مهمة هذا النقد يقوم على الوصف والتحليل الدقيقين للأعمال الفنية ، وعلى التشخيص الواعى لها فى إطار موضوعها ومعالمها الصورية . ومثل هذا التحقيق التصورى الدقيق لمضامينها ولوسائل التعبير المستخدمة إنما يمهد الطريق إلى حد ما لتحديد الطراز الذى تعرضه . فقد جرت العادة منذ وقت غير بعيد وبخاصة فى دول أوربا الغربية ، على إدراج مجرى الفن جميعه منذ نهاية العصور الوسطى حتى نهاية القرن السابع عشر تحت عنوان « عصر النهضة » . ثم بدأ الناس يميزون شيئا فشيئا بين عصر النهضة المبكر وعصر النهضة الأعلى ، وأن يفرقوا بين فن عصر النهضة وفن الباروك ، ثم أن يفصلوا فى النهاية بين فن الغرابة وعصر النهضة من جانب وبين فن الصنعة وفن الباروك من جانب آخر . أما اليوم فاننا لا نتبين

---

(١) المرجع السابق

فحسب المعالم الواضحة لطراز أصيل معين لا تخطئه العين حيث لم يكن يرى الناس من قبل غير بعض الصور المتأخرة لعصر النهضة أو بعض الصور المبكرة للباروك ، بل إننا نميز أيضا بين عدة مراحل واضحة المعالم لذلك الطراز المكتشف حديثا . وما من شك فى أن أى وصف من هذا القبيل يعمد إلى تحليل الصور ويميز بين السمات الطرازية المفردة ، إنما يتجاوز حدود الطابع التجريبى الصارم ؛ ذلك أنه يتضمن بالفعل مدركات تنظيمية ، تتكون أولا بأول مع تقدم المشاهدة ، وإن كانت غير مستمدة منها . ولم يكن اكتشاف « حقائق جديدة » هو الذى أدى إلى التمييز بين طرز مختلفة فيما بين سنتى ١٥٠٠ و ١٧٠٠ ، بل إن ذلك يعزى على الأرجح إلى مولد حساسية جديدة لم تنشأ دون ريب عن أبحاث عرضت للماضى بقدر ما نجمت عن تجارب جديدة للحاضر . وليس من سبيل إلى التمييز بين طراز وآخر ، دون الأخذ ببعض التصورات السابقة حول الطرز ، غير أنه يتحتم معاودة النظر المرة تلو المرة فى هذه المدركات التى أخذنا بها على سبيل التجوز والتيسير وذلك فى ضوء الحقائق الثابتة إذا ما كان لنا أن نواصل استخدامها . وينبغى علينا هنا أيضا أن نحل التركيب المبدئى مرة بعد أخرى ، كما يقضى المنهج الجدلى ، وأن نصححه ونطبقه فى صورة جديدة من شأنها أن تخدم الحقائق على وجه أفضل . وإننا إذ نفحص مدركا كمدرك الطراز الفنى ، لا يتاح لنا قط أن نرتد إلى مجموعة مجردة من الحقائق العارية ، كما لا نجد من سبيل أيضا إلى أن نتقدم لنكون صورة نهائية للمدرك ، لا تقبل التنقيح والتعديل من جديد . فالانتقال من التركيب إلى التحليل والعكس بالعكس إنما هو عملية متصلة دائمة لا نهاية لها .

وتتجه الأبحاث الرامية إلى تقصى الحقيقة كما يتجه النقد الطرازى كذلك ، فى مجال تاريخ الفن ، إلى تحديد المركز الذى يحتله كل أثر فنى فى عملية التطور برمتها . وينصب اهتمام كل من هذين المبحثين على المسائل المتعلقة بتحقيق تواريخ الآثار الفنية ونسبة كل منها إلى أصحابها . ولكن ذلك كله لا يكاد يمس المشكلة التاريخية البحت المتعلقة بالتكوين الحقيقى لهذه الآثار ؛ ذلك أنه ليس بعد من جواب شاف على السؤال الخاص بمنشأ أى شكل فنى معين أو علة التغيرات التى تطرأ عليه . ومع ذلك ، فانه حال أن يطرح السؤال المتعلق بالنشأة ، تعلو الأصوات بالاعتراض

والاحتجاج ، ذلك أن التفسير النشوئى لا يجرنا فحسب إلى أن نضرب صفحا عن الطابع المميز للشيء موضوع البحث بل أن نقوض فى أكثر الأحيان دعائم هذا الطابع . فلا تعادل معرفة منشأ الشئ معرفة طبيعته الحقيقية ؛ والواقع أنه إذا ما اتجه جل اهتمام المرء وعنايته إلى التركيب النشوئى للشيء ، فما أيسر أن تغيب عن ناظريه بنيته الصورية . فلا تتضح الصفة الخاصة للون القرمزى بحال من الأحوال إذا ما علمنا أنه مزيج من الأحمر والأزرق . والأرجح أننا نقضى بذلك تماما على صفته الجوهرية إذا ما حللناه إلى هذين العنصرين . فليس هناك من أثر للون الأحمر أو اللون الأزرق فى خبرتنا البصرية باللون القرمزى، وغاية ما فى الأمر أن وجودهما ينعدم تماما بمجرد أن يتم مزجهما . فالصفة القرمزية على النقيض منهما ، تمثل شيئا جديدا مستحدثا لا يقبل أن يرد إلى أصله . والأثر الفنى إنما هو بالمثل لا يقبل التقسيم أو الرد إلى عناصره فان عناصره لا تتضمنه . فلو أمكن التحقق من هذه العناصر على وجه قاطع تام ، فان أبرز صفة لهذا اللون تبقى مع ذلك مفقودة ؛ ذلك لأن ما يجعل من أى شيء عملا فنيا ، هو هذا الأمر بالذات وهو أن مكوناته التى يسهل اشتقاقها نشوئيا والتى يمكن أن تدخل جميعها فى تكوينات أخرى ، إنما تدخل فى واقع الأمر فى هذا التركيب الجزئى الفريد الذى لا يستعاد .

وإذا نحن نظرنا إلى الأمر من هذه الزاوية ، استطعنا أن نتبين الأسباب التى دعت فولفلين ، بنظريته القائلة بذاتية التطور الفنى واستقلال الرؤية الفنية ، إلى تحاشى كل تفسير نشوئى ، أى كل اشتقاق « لصوره البصرية » من أى شيء ظاهرى بالنسبة للدائرة الجمالية ، وإلى أن ينادى بأن « المدركات الأساسية لتاريخ الفن » إنما هى مبادئ صورية ، قد تتغير فى واقع الأمر على مر التاريخ ، ولكنها ذات طابع ذاتى تماما بالنسبة للفن . وحقيق به أن ينكر ، بنظرته العامة هذه ، وجود — أو على الأقل وجوب — علاقة أية عناصر صورية قد لا تكون فى متناول التجربة الجمالية . ومما يتفق والعقل أن يقال إنه ينبغى على المرء لكى يقدر تاريخ الفن حق قدره دون أن يحطم تفرد الأثر الفنى ووحدته ، أن يصور هذا التاريخ فى صورة عملية ذاتية من التغير الصورى . ولكن ليس هناك من سبب لأن يولى المرء اهتمامه

لهذا التفرد الصورى للموضوع فى جميع الظروف والأحوال . وإذا ما كان لمؤرخ الفن أن يفهم ظاهرة التغير فى الطراز ، فلا مندوحة من أن يقفز من الأثر الفنى المستقل بذاته إلى عالم الواقع العملى المتعدد الجنبات . وليس هناك من تفسير فى الحق للتغير الطرازى غير التفسيرين الاجتماعى أو السيكلوجى ؛ ذلك أن أى تاريخ للفن يبغى تجاوز حدود التحليل البسيط للمادة يجد لزاما عليه أن يعزو الأثر الفنى المتفرد إلى استعدادات نفسانية أو مطامح جماعية . وما من شك فى أن مثل هذه الدوافع السيكلوجية والاجتماعية تعمل فى مستوى مختلف تماما عن مستوى العلاقات الجمالية البحت ، ولا مفر ونحن بمعرض دراسة هذه الدوافع أن تنقطع صلتنا بمصدر الخبرة الجمالية الأصلية ، ولكن لنا أن نتساءل عما إذا كنا قد تخلينا عنها بالفعل على نحو ما عند شروعنا فى تحليل الآثار الفنية من الوجهة الصورية البحت ، وما إذا كانت أية حيدة وكل حيدة عن الوحدة البنيية للأثر تعتبر بالضرورة « قفزة » أو ولوجا على غير هدى لميدان جديد غريب .

ولكن ما الذى يدعو المرء إلى رفض منهج علمى معين ، لا لشىء إلا لأنه يفسر ظاهرة من الظواهر بظاهرة أخرى ؟ أو ليس من جوهر العلم ألا يقنع بالأشياء كما هى عليه ، بل يسعى إلى اشتقاق الواحد منها من الآخر ، واشتقاق المركب أولا وقبل كل شىء مما هو أبسط تركيبا ؟ وما من أحد يلوم الكيميائى لأنه يحلل الماء إلى عناصره الأولية ، على الرغم من أن هذه لا تشبه الماء أقل شبه . فما الداعى ، إذن ، إلى وجوب الحفاظ على وحدة الأثر الفنى بأى ثمن ؟ ما من شك فى أنه سيتكبد بعض الخسارة عندما يحلل تركيبه ، وأن هذه الخسارة لا تحدث للمركب الكيمائى على الإطلاق ؛ ولكن تلك الماهية المضاعة تبدو ضرورية لا غناء عنها بالنسبة للتجربة الجمالية وحدها ، وبالنسبة للاتصال الشخصى المباشر بالعمل الفنى سواء كان هذا الاتصال من النوع الإنتاجى أو الاستقبالى . وما إن نخلف وراءنا دائرة الخبرة المباشرة — ويقترن هذا بالخطوة الأولى ذاتها التى نخطوها فى اتجاه التحليل أو النقد — فان وحدة العمل التى لا يمكن إدراكها بطريق التصور ، تبدأ فى الاختفاء . أما الخوف من أن تفسير المبتكر الروحى ، سواء كان فنيا أو غير فنى ، بطريق نشوئى ، قد يدمر بنيته الداخلية تدميرا لا رجعة فيه إنما هو شبح يتوهمه

الفلاسفة ويخشونه . إن مثل هذا التفسير يضع بصفة مؤقتة طابع الظاهرة الذاتى « بين قوسين » ، إذا ما جاز لنا أن نستخدم تعبير هو سرل ؛ فهو لا يمحوها . ونحن إذا ما أوضحنا « هاملت » بالاستعانة بآلية نفسانية مثل عقدة أوديب ، أو إذا ما أوضحنا لوحات رمبراندت بمدركات سيكلوجية اجتماعية مثل النزعة الذاتية البروتستانتية وإخلاص الطبقة الوسطى ، فان هذه الأعمال تفقد الكثير من طابعها الفنى الفريد ، ولكنه لو فرض أن كنا مدركين للخسارة الناجمة وإذا ما تقبلنا التفسير النشوئى بنوع من التحفظ ، فليس هناك ما يحول دون أن يهتدى المرء إلى طريق عودته إلى الصيغة الأصلية للأثر . وعلى أية حال فان التفسير النشوئى للصور لا يقدم من حل للمشكلة الحقيقية المتعلقة بتاريخ الفن .

وعندما حاول بوركهاردت أن يتفكه على حساب « إخصائى التعرف على أصحاب الأعمال الفنية » attributors ، فانه لم يكن دون شك يعترض على حرصهم على « تقصى الحقائق » ، ولكنه أخذ عليهم افتقارهم إلى الإحساس بالتركيب وقصورهم عن استعراض حقبة ما أو الإحساس بالتيارات المتدفقة عبر التاريخ . وقد دأب أئمة مؤرخى الفن جميعا منذ عهد وينكلمان على أن يضعوا مثل هذا التركيب نصب أعينهم ، فقد رأى كل منهم فى الفن مرآة للتطور الروحى للشعوب ، وسعوا جميعا إلى حل المشكلات الرئيسية فى تاريخ الفن عن طريق الرؤية الشاملة . ومما لا شك فيه أن بوركهاردت نفسه كان من بين الفنانين الذين أسهموا إسهاما كبيرا فى حل هذه المشكلات ، بيد أن هذا التوفيق بين ميادين الثقافة المختلفة الذى افتقده دفوراك عند شناسى Shnaase — وقال عنه إنه فى حاجة إلى « حزام نقل » لكى يربط أبحاثه فى الفن إلى تاريخه الثقافى — لا يتوافر أيضا لدى بوكهاردت ، بل إنه لا يوجد فى واقع الأمر عند دفوراك نفسه . فهو يذهب أيضا مذهب من يعتبرون الفكر اللاهوتى والفلسفى الذى ساد العصور الوسطى مجرد ستار خافى للفن القوطى ؛ أو أن هذا الفكر يوحى له على أحسن الفروض بمناظرات تقوم بينه وبين مجرى الإنتاج الفنى . ولكنا إذا ما نظرنا إلى هاتين المجموعتين من الظواهر على اعتبار أنهما متوازيتان فى مسارهما فكيف يكون لهما أن يلتقيا قط على أى وجه ، وكيف يمكن أن يتم إيصال الأفكار بين مستوى وآخر ، وبالاختصار كيف تكون وظيفة « حزام

النقل » . إن دفوراك يبنى مبحثه على تلك الدعوى التى ترقى ، فى نظره إلى مستوى البديهية ، والتى تقول إن الأفكار متشابهة على الدوام ومن جميع الوجوه ، وإن أمر معاودتها الظهور على مختلف المستويات الثقافية لا يحتاج إلى تعليل أو تفسير ، فهى تمثل بالفعل « حزام النقل هذا » [1] . ويبدو أنه لم يخطر له على بال قط إمكان ألا يكون بين الفكرة الفلسفية والفكرة الفنية من علاقة مشتركة تزيد مثلا على ما بين المنافسة الاقتصادية والمنافسة الروحية أو بين الصناعات الميكانيكية والأصول التقنية للفن .

ومن اليسير أن يقع دعاة تاريخ الأفكار فى هذا الخطأ وهو أن يجعلوا للفكر الفلسفى أسبقية على الصور الفنية لا لشىء إلا لأن الأولى تعرب عن « أفكارهم » على أوضح صورة ممكنة . وإذا ما كانت دراسة دفوراك للفن القوطى قد انطوت على مغالاة شديدة فى إبراز دور الفلسفة واللاهوت ، فاننا نجد فى مؤلف إروين بنوفسكى الذى يحمل عنوان « فن المعمار القوطى والفلسفة اللاهوتية » [2] ، وهو آخر بحث قيم يفسر التغير الطرازى تفسيرا ثقافيا شاملا ، تأكيدا أعظم لمكانة الفلسفة باعتبارها قاعدة لفهم الفن المعاصر . ولكن ليس هناك ما يدعو على الإطلاق إلى الاعتقاد بأننا واجدون فى الفلسفة الأصل الحقيقى ، أو على الأقل الشكل الأنموذجى لنظرة العصور الوسطى إلى العالم التى وجدت تعبيرا لها فى محيط الفن ، أو أن الفلسفة أقرب صلة من الفن بالمشكلات الحيوية وغيرها من وجوه النشاط الثقافى للعصر ، ولفن العصور الوسطى على الأقل من العلاقات التى تربطه بالصور الإقطاعية للسيادة ، وبالأفكار والعواطف ذات الطابع الفروسى وبنهضة المدن والطبقة المتوسطة الحضرية ، وبالبنية السياسية للكنيسة وبمبادئ المعرفة الصناعية ، ونظام الأديرة الصارم فى العمل وتنظيم المحافل والطوائف الحرفية ، ما يربطه « بأسلوب الفعل » Modus operandi لفلسفة القرون الوسطى . ولعل فن العصور الوسطى قد أخذ عن الآداب الفلسفية كثيرا من المشكلات والموضوعات ، ولكن علاقته

---

(١) راجع : Dvoràk : Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei (1918).

(٢) Panofsky ; Gothic Architecture and Scholasticism (1951).

بالفلسفة لم تكن علاقة صورة روحية ثانوية بصورة أولية . فلم يكن للأفكار القلسفية من دور فى هذا الفن يزيد على دور المواد الخام – أى كتلة غريبة صامدة فى انتظار التشكيل – مثلما كان الحال مع المضامين الأخرى لتجربة الفنان المباشرة .

أما الفكرة القائلة بأن المجالات المختلفة للجهود الروحية تصل ما بينها ممرات واسعة ، على حين أن سائر الأنشطة الحيوية تفصلها أخاديد عميقة لا سبيل إلى تخطيها ، فليست إلا خرافة مثالية . ويميل الناس أيضا إلى تناسى الحقيقة الماثلة فى أن الفكرة المعرب عنها بالأشكال التصورية التجريدية الخاصة بالفلسفة وتلك التى يتم التعبير عنها بالصور الفنية العينية الحسية ، لا يمثلان قط فكرة « واحدة » ؛ ذلك أنه حتى وإن أحس المرء بميل إلى الحديث عن أفكار مشتركة بين الفلسفة والفن ، فان طريقتهما فى التعبير لتختلفان اختلافا كليا يتعذر معه عزو الواحدة إلى الأخرى . وإن الشقة التى تفصل بين الفكرة الفلسفية وأسلوب التعبير عنها فنيا ، إنما هى شقة بعيدة كل البعد ، كما تستتبع وجود مراحل متوسطة كثيرة أشبه بما نجده بين الأنظمة الاقتصادية لعصر من العصور والمثل الثقافية التى يسعى إليها . أما الحديث عن العمليات الفكرية المختلفة مثل « الإظهار » « والبرهان » و « الاندراج » و « نتيجة القياس » بطريقة تصلح للتطبيق على كل من الفن والفلسفة فلن يؤدى إلى شىء سوى متناظرات غير مقنعة وتعميات مضللة .

أما الحقيقة الماثلة فى أن الفلسفة واللاهوت كانا يمثلان مصدرا وفيرا للفن إبان العصور الوسطى ، ذلك الذى يبدو فى الغالب وكأنه لا يزيد على كونه توضيحا للأفكار والمذاهب التى جاءت بها الكتابات الفلسفية واللاهوتية ، لا تعنى أن الخاصيات الصورية للفن صدرت مباشرة عن مناهج التفكير العلمى التى كانت سائدة آنئذ . ولعل الفن والعلم بالعصور الوسطى كانا يشتركان فى واقع الأمر فى بعض الخاصيات الصورية – مثل الرغبة فى الكمال ، وقبول مبدأ النظام بالمراتب والولع بالرمزية إلى غير ذلك – ولكننا إذا ما أخذنا هذه المتوازيات بحرفيتها ، واعتبرنا هذه المتحاذيات الصورية بمثابة علاقات علية مباشرة ، انقطعت قدرتها على الكشف . فان أهم الصفات وأبرزها فى أحد الجانبين لا تطابق فى الغالب الأعم إلا بعض الصفات الثانوية فى الجانب الآخر ، كما يذهب الأمر إلى حد تناول أبرز

الظواهر على اعتبار أنها من قبيل الاستعارة والمجاز ، وتخفيف من مناهج العمل الفعلية حتى تصبح مجرد تداع للأفكار . فقد لا يجدى فتيلا الربط بين النزعة الصورية الصارمة لفن العصور الوسطى وبين نظام السيادة الإقطاعى والثقافة التحكمية التى كانت تشع من الكنيسة ، فى سبيل إيضاح الصفة الفنية الخاصة التى تتميز بها الآثار موضوع الدراسة ، ولكن ذلك يقرر بالفعل علاقة هامة ، وإن كانت غير مباشرة بين بنيتين ثقافيتين مختلفتين من حيث تنظيمهما تمام الاختلاف . وبذلك يجعل فى مقدورنا بدرجة ما أن ندرك سر جاذبية هذا النوع من الفن فى نظر معاصريه . ومن ناحية أخرى ، فان تقرير أن المراحل المتتالية لفن المعمار القوطى ليست إلا الأسلوب الذى أعرب به الفن عن قاعدة : « نعم ، لا ؛ ليكن جوابك هكذا sic, non & respondeo dicendum التى تمثل نمط التفكير اللاهوتى ، لا يعدو كونه وصفا لبعض الوقائع الفنية بطريقة مجازية تحمل على التشكيك كما أن أقل ما يقال فيها إنها لا تنطوى على أية قوة تفسيرية . فليس ثمة علاقة تربط بين السلب فى المنطق وبين أن يحل الميل إلى الوضع الرأسى فى فن المعمار محل الميل إلى الوضع الأفقى ، ولكن هذا التحول إنما يصدر عن نظرة إلى العالم جديدة وقدرة جديدة على الرؤية ناشئة عنها . كما أن الطراز الأفقى الرأسى المختلط لا يطابق عملية منطقية ما ، بل إنه يتفق بدوره مع رؤية فنية جديدة . وفضلا عن ذلك فان الواقع هو أن الموضوع ونقيض الموضوع والتركيب فى المنطق إنما يشتق الواحد منه من الآخر ، ولا يلى الواحد الآخر كما هو الحال مع أطوار الطراز الفنى . وعند ما يسعى المرء فى طلب هذه المتناظرات مغفلا هذا الخلاف الجوهرى ، فسوف يجد نفسه قد هوى دون رجعة إلى النمط الهيجلى فى المطابقة بين علاقات المزاوجة بين العلاقات النسقية فى المنطق وبين العلاقات غير النسقية فى التاريخ ؛ وهى الصخرة التى تحطمت عليها فلسفة هيجل برمتها ، فقد أصبح لزاما عليه أن ينادى بأن النظام المنطقى والنظام التاريخى متطابقان تطابقا كليا ، وإن مهمة التاريخ لا تعدو تحقيق ما تستتبعه فكرة المنطق وذلك فى صورة عينية ملموسة .

ولهذا الولع بالمتناظرات والميل إلى استنباط علاقات مباشرة بين الظواهر الثقافية المتناظرة ما يماثلهما عند هؤلاء الذين يسعون إلى أن يطبقوا على التاريخ تلك

النظرية التى تزعم وجود « إضاءة متبادلة بين الفنون » . وتقوم هذه النظرية على البديهية القائلة بأن ليس ثمة خلاف ذو بال فيما لو اختار المرء للتعبير عن خبرته الكلمات أو النغمات أو الخطوط أو الألوان ، وعلى ذلك فان هذه النظرية لا تتجاهل فحسب الدور المقوم لوسائل التعبير فى الفن ، بل إنها تفترض أيضا تطابق الخبرة التى تكمن وراء مختلف الصور الفنية ، على حين أن الواقع هو أن الخبرة ذاتها وليس مجرد الصورة الفنية التى تتخذها فى النهاية ، تتشكل وفقا لوسائل التعبير المتوافرة . ومن بين ما يعلنه داجوبرت فراى Dagobert Frey فى سياق عرضه لهذه النظرية ، أن الفارق الحاسم بين الموسيقى القديمة وجميع الموسيقات التى تلتها ، إنما يعزى إلى المبدأين الصوريين اللذين أخذا بهما وهما على التوالى مبدأ اللحن ذى النغمة الواحدة واللحن المتعدد النغمات . فمن قوله إنه « على النقيض من التتابع الزمنى البحت الذى نلحظه فى اللحن ذى النغمة الواحدة ، فان اللحن المتعدد النغمات يعنى الأخذ ببعد ثان . . فالاستماع الجماعى (فى الموسيقى) يطابق الرؤية الجماعية » (فى التصوير والنحت)[1] . ثم يمضى قائلا : « وقد حل التمثيل التزامنى فى الموسيقى محل التمثيل التتابعى بالطريقة ذاتها وقرابة الوقت ذاته الذى حدث فيه ذلك فى ميدان الفنون البصرية »[2] . « ولم يعد اللحن بوصفه بناء توافقيا (هارمونيا) ذا طابع خطى مستقيم ، بل أصبح بفضل علاقته الباطنية الرأسية ذا بعدين أى أصبح مكانيا . . . »[3] وإن هذه الفقرة لتمتلىء بالاستعارات واللبس . فهذه المصطلحات التى تقول بالبعد الواحد وبالبعدين وبالأسلوب الخطى المستقيم والأسلوب المكانى ، وبالتزامن والتتابع والتى تتخذ هنا أساسا للتوازى المزعوم ، إنما تستخدم ، فى الفنون المختلفة ، للدلالة على مدركات متباينة كل التباين بحيث إن نقلها من الفنون البصرية إلى الموسيقى أو العكس يعتبر مهمة محفوفة بالخطر أولا وقبل كل شىء . ولا ريب فى أن الحديث عن البنية الأفقية والرأسية فى الموسيقى ، كما لو كانت تزامنا أو تتابعا بصريا ، لحديث خادع مضلل . ولعل فى وسع المرء

---

(١) Frey : Gotik und Renaissance (1929), p. 227.

(٢) المرجع السابق ص ٢٤٠ — ١

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٨

أن يتحدث على وجه لا يحتمل الشك عن عظم أو ضآلة « التركيب » فى كل من الفنون المختلفة . ولكن معنى التزامن فى الموسيقى سيكون فى هذه الحالة نقيض معناه تماما فى التصوير ، ذلك أن البنية الصوتية تزداد تعقيدا نتيجة للأصوات المسموعة فى وقت واحد ، على حين أن الانطباع البصرى من شأنه أن يزداد بساطة إذا ما اقتصرت الصورة على مشهد واحد فى مكان وزمان محددين ، وهذا الأخير يسفر عن طابع البساطة والوضوح لدى فن عصر النهضة ، أما الأول فيسفر عن التعقيد الذى يظهر عليه فن الباروك .

ويمكن تركيب خطوط التطور المختلفة التى يتابعها المؤرخ الثقافى بطرق عدة ؛ ففى الوسع إخضاع العملية التاريخية برمتها لمبدأ واحد وتوجيهها إلى هدف موحد كما فعل هيجل ، وفى الإمكان جعلها مصورة لسلسلة واحدة متصلة من العلية كما فعل ماركس ؛ ويمكن تصوير البنايات الثقافية المختلفة كما لو كانت كل منها دالة رياضية بالنسبة إلى الأخرى كما أبرز ذلك ماكس فيبر فى وضوح وجلاء بالغين ، وفى الوسع كذلك كما تحقق لدفوراك الموازاة بين العمليات المختلفة للتاريخ الثقافى . ولهذه الصيغة الأخيرة ميزة خاصة وهى أن فى الإمكان التوسع فيها على نحو قد يكون ذا أهمية قصوى بالنسبة للتركيب التاريخى . فقد تبدو الأحداث التاريخية فى ميدانين من ميادين الثقافة وثيقة الصلة بعضها ببعض على الرغم من تعذر إقامة أية رابطة علية فيما بينهما ، أو قد يفتقران على خلاف ذلك إلى كل علاقة باطنية على الرغم من أنه ليس ثمة شك فى وجود رابطة علية بينهما . فلا يخفى على المرء مثلا أن ثمة علاقة طرازية بين المذهب العقلى الاقتصادى الذى كان سائدا فى القرن الخامس عشر والمذهب العقلى فى الفن ، على الرغم من أنه من العسير تبين أية علاقة علية مباشرة بين هاتين المجموعتين من الظواهر . بيد أنه ليس هناك من صلة على أى جانب من الأهمية بالنسبة لتاريخ الطرز ، بين حرب الثلاثين وبين الفن الألمانى إبان القرن السابع عشر ، على الرغم من الأثر المباشر الذى خلفته الحرب على مستقبل الثقافة الألمانية بعامة . أما الحقيقة الماثلة فى أن نتيجة ما قد وقعت فانها لا تشفى غليلا فى تفسير الروابط التى تصل مختلف الأفكار بعضها ببعض والتى وصفها دفوراك «بحزام النقل» بين العمليات التاريخية المختلفة . فلا يبدو لأية واقعة من مغزى أو إيحاء

تاريخى إلا إذا عرف المرء الأسباب التى دعت إليها وجعلتها ممكنة الوقوع وكذلك الأسباب التى جعلتها ذات صلة بالأمر تاريخيا بدلا من أن تجعل لها فحسب نتائج ظاهرية وعملية . ومن المعروف أن الكشف عن آثار بومبى كان له أعمق الأثر فى التطورات الفنية التى وقعت فى القرن الثامن عشر ، ومع ذلك فان المهمة الحقيقية لمؤرخ الفن لا تنصب على مجرد التحقق من هذا الأثر ، بل على الإجابة عن السؤال المتعلق بامكان وقوعها فى مثل الظروف التى وقعت فيها . فلماذا لم يسفر التنقيب عن هركولانيوم الذى سبق ذلك عن أى أثر يذكر ؟ ومن واجب المرء أن يحاول الوقوف على قاسم مشترك بين العمليات التاريخية المختلفة إذا ما أراد أن يبعد صلاتها بعضها ببعض عن دائرة المصادفة البحت ، وأن يجعل التأثيرات التى تربطها أو لعملية الأخذ بعضها عن بعض ، أهمية ومغزى . ومن وجهة النظر التاريخية ، قد يكون الأصل المشترك لظاهرتين أكثر إيحاء وأعظم خطرا من الرابطة العلية المباشرة . فأعمال التنقيب عن مدينة بومبى لا تنم فى حد ذاتها إلا على شيوع بدعة جديدة ، غير أن الشعور المعاصر المعادى للحكم المطلق وثقافة القصور والصور الأرستقراطية للحياة إنما يوضح ، من جانب ، دواعى هذا الاهتمام الجديد بأعمال التنقيب مع ما صاحبه من فهم جديد لحضارة تختلف اختلافا كبيرا عن حضارة الركوكو ، والتحول من جانب آخر إلى الكلاسية المحدثة .

والمجتمع إنما هو تربة ترتبط فيها العمليات الثقافية المختلفة برباط وثيق . وليس حتما أن تكشف هذه العمليات فى المحيط الاجتماعى ، عن مضمونها الكامل أو عن ثراء علاقاتها المتداخلة ، ولكنها تكشف بالفعل عن تلك السمات التى يمكن أن نردها فى طمأنينة كبيرة إلى « عامل مشترك » ، فالبنايات الثقافية إنما هى بنايات اجتماعية أو وسائل نشاط المجتمع الرامى إلى استمرار الذات ووسائل للتفاهم المتبادل بين أفراده وهى تقبل المقارنة من وجهة النظر هذه ، كما أن من الميسور على الدوام تفسيرها وفقا لاصطلاحات مشتركة . وقد تكتسب هذه البنايات إبان تطورها خصائص لا تصدر عن منشئها الاجتماعى ومن ثم يتعذر الوصول إلى حقيقتها من هذه الناحية . وكيفما كان الحال ، فانها تظل مع ذلك أعراضا للكائن الاجتماعى ذاته ، وتعبيرات عن الاهتمامات الاجتماعية نفسها ، وردوداً تأخذ الطابع الإيجابى

تارة والطابع السلبي تارة أخرى بازاء عين التساؤلات والتحديات . فاذا ما كان هناك ثمة ما يشبه « حزاماً للنقل » يربط بين ميدان ثقافى وآخر ويوحى بأن الروابط التى تقوم بين الميادين ليست عرضية ، فهناك ينبغى أن يجرى بحثنا .

وعندما أوضح ريجل أن اختفاء النحت ذى الاستدارة من فن العصور الوسطى الأولى لم يكن مجرد سمة من سمات التدهور والانحلال بل علامة على المنهج « البصرى » الذى حل محل « الحس اللمسى » بالصورة وهو حس كان مميزا للعالم القديم ، فقد كان لمبدئه التفسيرى هذا الذى أدخله ، من قبيل التجديدات الحاسمة فى تاريخ الفن . فقد مكنتنا هذه الطريقة الجديدة فى النظر إلى الأشياء من أن نميط اللثام عن علاقة باطنة حيث كانت للمصادفة والتحكمية السيادة فى الماضى . بيد أن ريجل قد اكتفى بالقول بالمنطق الباطن والضرورة فى نظريته المنادية بالمقصد الفنى ، ولكنه لم يتجاوز ذلك إلى البحث عن المنشأ الحقيقى لهذه الصورة الجديدة من الخبرة الحسية ، وهذا التصور الجديد للمكان ثم تلك الفلسفة الذاتية واللاظاهرية المستحدثة . ولماذا شرع الناس فى نهاية الزمن القديم فى الاعتماد على الانطباعات البصرية أكثر من اعتمادهم على التأثيرات اللمسية ؟ وما الذى دعاهم فى مستهل القرن السابع عشر إلى الشروع فى التحول من النظرة التسطيحية إلى النظرة التجويفية ؟ وما الذى أغراهم على حين بغتة بالأشكال المكشوفة غير الهندسية بدلا من الأشكال المغلقة المحبوكة النسيج ؟ لم يقدر لمؤرخى الفن أن يجيبوا قط على مثل هذه الأمثلة باجابات شافية بل لم يكد يتسنى لهم صياغة هذه الأسئلة صياغة صحيحة . فهل هذه لا تقبل الإجابة أو لعلها غير قابلة للصياغة أيضا كما يزعم دعاة « التاريخ الخالص للصور » ؟ أو أن الجواب الممكن الوحيد هو الإشارة إلى متناظرات بين ميادين الثقافة المختلفة ، كل منها له أساسه المثالى الخاص ، كما فى دعوى أنصار « تاريخ الفن تاريخا للأفكار » ؟ إن أحدا لن تراوده الرغبة قط فى الزعم بأن فى الإمكان استخراج صورة فنية ما من حقيقة أخرى مقطوعة الصلة بها وغريبة عنها استخراجا صريحا شبيها بخروج البيضة من الدجاجة ، ولو أنه ليست بنا حاجة فى مثل هذه الأحوال إلى الزعم بأن التاريخ يبدأ ببيضة ! بل إن فولفلين على الأقل عندما تضطره الظروف ، لا ينكر أن هناك إلى جانب العوامل التشكيلية الباطنية فى الفن أسبابا ذات وجود خارجى وطابع

اجتماعى تلعب دورها فى تطور الفن . ولا تتشعب الطريق بنا إلا عندما ما يصبح لزاما على المؤرخ أن يقرر أيا من المجموعتين من العلل كان لها الأثر الحاسم ، أو على الأقل أيا منهما كانت أشد فاعلية وحسما ، وأيا منهما كان المتغير المطلق أو ذلك الذى أظهر على الأقل قسطا أكبر من التلقائية فى تغيراته ، وباختصار أن يحدد بين نسيج هذا التوقف المتبادل النقطة التى بدأت عندها الخطوة الأولى والتى أمكن التعرف فيها على البادرة الأولى على تغير وجهة النظر أو الذوق .

وإذا ما شرع المرء فى تتبع صورة طرازية معينة حتى منشأها الحقيقى ، فان من الواجب عليه باديء ذى بدء النظر فى جمهور هذا الطراز . وأول ما تجدر ملاحظته لايقتصر فحسب على القول بأن « ليس كل شيء ممكنا فى كل أوان » ، بل إنه حتى بالنسبة للزمن الواحد ليس كل شيء ممكنا بالنسبة للطبقات الاجتماعية المختلفة والفئات الاقتصادية والجماعات المهنية والمستويات التعليمية . فحيثما يوجد تمايز اجتماعى ، يتيسر تحقق عدة متغيرات بالنسبة لما هو ممكن آنئذ . وإننا لنجد على الدوام عدة معايير للأذواق ومستويات للكيف تتفق وجماعات الأشخاص المهتمين بالفن ، كما أن أول منبه إلى تغيير الطراز ينشأ دائما — وإن كان ذلك ليس بالسبب الأوحد — عن ظهور طبقات جديدة من ذوى الاهتمام . وفى كل حالة من حالات التغير الجذرية فى الطراز — فى انتقاله من المذهب الهندسى الإغريقى إلى النزعة القومية ومن المذهب الكلاسى إلى النزعة الهلينية ومن الفن الرومانى اليونانى إلى الفن المسيحى ومن فن العصور الوسطى إلى عصر النهضة ومن الباروك إلى الركوكو ومن الكلاسية المحدثة إلى الرومانسية ومن الرومانسية إلى المذهبين الطبيعى والتأثرى ومن هذين إلى التطورات اللاحقة على المذهب التأثرى — ترتبط النظرة الجديدة على الدوام بثورة اجتماعية أو تغيير فى التكوين الاجتماعى لجمهور المهتمين بالفن . وبالإضافة إلى ذلك ، فان فى وسعنا أن نخطو خطوة أخرى دون أن نتورط كثيرا فى المسائل المتعلقة بالصدق المطلق لمذهب المادية التاريخية ؛ إذ إن فى مقدورنا أن نؤكد عن يقين أنه كيفما كانت الأسباب الحقيقية لهذه التغيرات الطرازية ، فانه لم يكن يقدر لها أن تحظى بأى قدر من القبول العام لو لم تقابلها تغيرات اجتماعية واقتصادية مماثلة . فلا سبيل إلى تصور انتصار النزعة القديمة الإغريقية على الصور الفنية التى كانت سائدة فى

العصر الهومرى بمعزل عن الانتصار المماثل الذى حققته الطبقة الأرستقراطية ضد الملكية الإقطاعية ؛ ولا سبيل كذلك إلى تصور تطور المذهب الصورى الكلاسى الصارم إلى المذهب الطبيعى الهلينستى والذاتى مع صرف النظر عن تحول المدينة الدولة باقتصادها الأبوى القائم على نظام الرقيق إلى نظام الاقتصاد الرأسمالى العالمى فى العصر الهلينستى ، بطبقاته المتوسطة المنتشرة فى أنحاء العالم كافة . ولا سبيل أيضا إلى تصور التحول من الرمزية التى عرفت عن العصور الوسطى إلى العقلانية الفنية لدى عصر النهضة بمعزل عن تحول الاقتصاد الإقطاعى والسلطة الإقطاعية إلى النظام الاجتماعى البورجوازى فى المدن . أو الانتقال إلى لطائف مذهب الصنعة وانفعالية فن الباروك دون النظر إلى النهضة الجديدة للطبقة الأرستقراطية والأزمتين الاقتصادية والاجتماعية اللتين منى بهما عصر الإصلاح الدينى ، وظهور الملكية الاستبدادية ، أو الزحف المظفر للنزعة الرومانسية دون النظر إلى انتصار الثورة الفرنسية والطبقة البورجوازية ، وتحرير الفرد وظهور مبدأ حرية المنافسة وتطبيقه على كل من الإنتاجين الروحى والمادى . أما بعد فلا ينبغى أن تؤخذ عبارة « لا سبيل إلى تصور » التى ترددت آنفا على أن التغيرات الطرازية السالفة الذكر لم تكن ممكنة الوقوع إلا فى ظل هذه الظروف التاريخية وحدها دون غيرها . فهى لا تعنى أكثر من أن العلاقة بين الصورة الطرازية والصورة الاجتماعية الاقتصادية تبدو على درجة من الوضوح حتى أننا لا نكاد نتصور وقوعها فى غير هذه من الظروف .

وترجع الاعتراضات التى توجه إلى التاريخ الإجتماعى للفن ، بوصفه منهجا للتفسير ، فى الغالب ، إلى أنه قد تعزى إليه أهداف ليس باستطاعته كما أنه ليس فى نيته القيام بها . فليس لأى تاريخ اجتماعى — إلا ما كان منه فى غاية من السذاجة والغفلة — أن يعرض نمطا معينا من الفن على أنه التعبير المتجانس القطعى المباشر عن شكل اجتماعى معين . فمحال أن يحمل فن عصر معقد التركيب تاريخيا صفة التجانس ، إن لم يكن لشىء آخر فلأن مجتمع مثل هذا العصر ليس بالمجتمع المتجانس ، وغاية ما يمكن أن يصل إليه هو التعبير عن طبقة اجتماعية أو جماعة من الأشخاص تجمع بينهم اهتمامات مشتركة ، ومثل هذا الفن سوف يكشف فى آن واحد عن ميول طرازية مختلفة يقدر عددها بعدد المستويات الثقافية المتباينة داخل المجتمع المعنى .

ولا يشترط وقوع « تناقضات باطنية » كما افترض البعض ، داخل الطبقة الاجتماعية الواحدة ؛ ومع ذلك فان هذه التناقضات تعد من أقوى الدوافع المؤدية إلى التغير . وفى وسع الفن التعبير عن بنية مجتمع معين ، بطريق إيجابى أو سلبى ، وبوسعه أن يقبله أو يرفضه ، وينهض ببعض معالمه ويناهض البعض الآخر ، وأن يكون سلاحا للدعاية أو آلية للدفاع أو صماما للأمن . وإنه لمن الأهمية بمكان أن ندرك أن اعتماد الفن على المجتمع قد يأخذ صورا مختلفة للغاية ، وأن المعارضة الظاهرية ليست فى الغالب أكثر من « محاكاة سلبية » . ولم يحدث قط أن قام وفاق تام بين الفن والمجتمع أو بين الفنون المختلفة داخل المجتمع ذاته ، إن لم يكن لشىء آخر فلأنه ما من حقبة تاريخية يمكن لها أن تبدأ من جديد بفن تختص به وحدها ، فهى تبدأ حياتها دائما مثقلة بعبء ، إذا ما جاز لنا هذا التعبير ، من الصور الموروثة التى ينفرد كل منها بتاريخ وتقاليد معينة ، تهيئها أو لا تهيئها ، مع تفاوت فى الدرجة ، لخوض خضم الصراع الاجتماعى .

وما من علم للاجتماع يقدر له تخطى حدود النزعة المادية الممعنة فى السذاجة ، يذهب إلى النظر إلى الفن على اعتبار أنه مجرد انعكاس مباشر للأحوال الاقتصادية الاجتماعية . ولأى ناقد للمنهج الاجتماعى فى تفسير التطورات الروحية الحق كل الحق فى الاعتراض على المعادلة الساذجة بين النظام الاقطاعى والمذهب الصورى أو بين الحكم المطلق والمذهب الكلاسى وبين النظام الرأسمالى والمذهب الفردى . ولقد كانت الصياغات الأولى ذات الخطر من صيغ المادية التاريخية على أهبة الاستعداد للتسليم بأن ظروف الإنتاج لا تنعكس على الثقافة انعكاسا مباشرا أو دقيقا ، وأنها تقطع سلسلة طويلة من المراحل المتوسطة قبل أن تصل إلى التعبير عن نفسها فى نطاق النظريات العلمية والمبادىء الأخلاقية والمبدعات الفنية ؛ فان هذه فى رحلتها بين مجرد « الوجود » و « الوجود الشعورى » تكتسب شيئا فشيئا مزيدا من الروحانية وتنأى أكثر فأكثر عن أصلها المادى . وهكذا نرى أن تدهور اقتصاد الإقطاعيات وبزوغ الاقتصاد المالى الجديد على أساس من المدينة لم يسفرا مباشرة عن ظهور المذهب الطبيعى القوطى ؛ فلم يتعد أثرهما التخفيف من القيود السلفية وتعديل المدركات القانونية البائدة وكسر حدة المبادئ التقليدية فى الأخلاق والعادات ، وجعل المعتقدات التى لم تكن حتى ذلك الحين تحتمل الشك ، جعلها تبدو جوفاء ، وتأييد وجهة النظر الإسمية إلى الفرد والدعوة بقولة القديس توما

بأن الرب يبتهج لكل شيء — لأن لأقل الأشياء شأنا قيمته الفريدة — حتى أنها لا تعود فى النهاية مجرد رموز لسواها ، بل تأخذ فى اكتساب أهمية فى حد ذاتها وتصبح أهلا لأن تمثل فى الفن على اعتبار أنها حقيقية ومادية . ومهما أطال المرء من هذه السلسلة ، فانها تبقى مع ذلك صورة مختصرة ومبسطة فى تعسف شديد ، للعملية الحقيقية ، التى تمر من خلال عدد لا حصر له من المراحل المتوسطة تمتد من عهد رحيل الرقيق عن أرضه قاصدا المدينة حتى الأخذ بالمذهب الطبيعى فى ابتكار مذبح قوطى الطراز .

وقد سبق أن أشار بليخانوف إلى أن الظروف الاجتماعية لا يمكن أن تفسر قط صورة موسيقى المنويت . وصرح هنرى فوسيلون ، وهو يتبع الخط ذاته من التفكير بقوله إن دراسة الأحوال الاجتماعية للعصر مهما بلغت من العمق والتركيز لن تجعل فى مقدورنا قط أن نستدل على الخطوط المعمارية لأبراج كاتدرائية ليون . فمثل هذه المحاولات فى التفسير تعتبر غريبة تماما على التفسير الاجتماعى التاريخى للفن . فان محاولة شرح صورة موسيقى المنويت أو أبراج ليون على المعنى الذى قصده بليخانوف وفوسيلون إنما هى ضرب من السحر والشعوذة التى لا يحق لأى مؤرخ عالم أن يتردى فيه . إن التاريخ الاجتماعى للفن يقرر فحسب — وهذا هو التقرير الوحيد القادر على البرهنة عليه — أن الصور الفنية ليست فحسب صورا للشعور الفردى ، الذى يتحدد بصريا أو شفويا ، بل إنها كذلك تعبيرات عن نظرة إلى العالم تتعين اجتماعيا . فالصورة الفنية للمنويت لم تكن « متضمنة » فى الظروف الاجتماعية التى سادت القرن السابع عشر ، غير أن عالم ما قبل الثورة ، بلطفه ورشاقته وآداب سلوكه وميله إلى كل ظريف لعوب ، كان من مقومات ميلاد هذا النمط من الفن . إننا نرى مجتمع القرن الثامن عشر متضمنا على نحو ما فى موسيقى المنويت ، ولكن موسيقى المنويت ليست متضمنة فى الصور الاجتماعية لذلك المجتمع . فان كل صورة فنية إنما هى صورة أصيلة إبداعية لا تستنبط من ظروف العصر المادية أو العقلية . فاذا نحن لم نكن نعلم بغير البنية الاجتماعية للجمهور ، فلن يكون فى وسعنا أن « نصور » أو نستنبط فنه ، فانه على الرغم من أن مواهب الفنان الخلاقة ، تتحدد اجتماعيا ، فان عدم قابليتها أساسا للتكهن ، تجعل من العبث محاولة التنبؤ بأى شيء

فى ميدان الفن . فلا يمكن أن يقوم فى هذا الميدان غير الارتباطات ، القابلة للملاحظة تجريبيا والتى تربط بين ما يحدث أولا وما يعقبه ، وإنه لمن الممكن تعديل أو مراجعة التعميمات التى ننتهى إليها ، لكنه من غير الممكن أن نقدم ضمانا على معاودة ظهور النتائج نفسها (إذا عادت الأسباب نفسها) . بيد أنه على حين أن هذه الصلات الملحوظة لا تسمح بصياغة القوانين ، فقد ثبت أنها موحية إلى حد كبير ، ونجاحها فى ذلك أشبه ما يكون بنجاح بعض العمليات الجراحية التى تجرى على المخ فى علاج بعض الاضطرابات العقلية دون أن يدرك أحد سببا واضحا لذلك ؛ على الرغم من إمكان تحديد موجهات هذه العمليات وفاعليتها ، فان نجاحها يقوم على ارتباط محدد بين المعلومات الجراحية وتلك الخاصة بطب الأمراض العقلية .

وليس هناك ما يمكن أن يسمى بالقانون العام لتاريخ الفن الاجتماعى . ولا يرجع ذلك فحسب إلى أنه لا توجد ثمة قواعد للإبداع الفنى ؛ فالى جانب أن الفن لا يقبل لأن يرد إلى قواعد ، فثمة حقيقة إضافية أخرى وهى أن الفن بوصفه فاعلا اجتماعيا ، إنما هو متضمن فى عملية لا تعيد نفسها قط كما تنبثق عنها دوما مجموعات جديدة . ونتيجة لذلك ، فهناك إمكان قائم على الدوام لأن يتغير المغزى الاجتماعى لطراز ما ، بل قد يتخذ لنفسه وظيفة تناقض تماما الوظيفة التى سبق له أداؤها . وحسبنا أن نذكر فى هذا الصدد التحولات التى يلحظها المرء إذا ما تتبع الدور الاجتماعى للكلاسية أو الرومانسية عبر العصور . وكما أنه لا يوجد معيار اجتماعى للكيف الفنى ، فليس هناك من وظيفة اجتماعية يؤديها الطراز على وجه قاطع ؛ إذ إن من الممكن أن يسخر لخدمة أهداف سياسية واجتماعية مختلفة . ومع ذلك فهو ليس بأداة محايدة حيادا تاما ؛ غير أن مُدْرَكَ الطراز إنما هو أشد غموضا من المدركات النسقية الخاصة بعلم الاجتماع ، كما أنه يستمد دلالته الاجتماعية الخاصة فى كل حالة من الحالات من مجموع القوى التاريخية العاملة . وعلى ذلك فقد تجنح طبقة اجتماعية ما إلى تبنى أحد الطرز لا لشىء إلا لكى تكون متميزة عن خصومها . وقد تتخلى عن طراز بعينه بدعوى تدهوره وانحلاله نتيجة لأنه قد أخذت به جماعة معادية لها ؛ ولكنها قد تلجأ بالمثل إلى بعض وسائل التعبير والتأثير لأن خصومها قد نجحوا فى استخدامها أو لأنها أصبحت ملكية عامة وباتت تعتبر من أنجع وسائط الاتصال وأكثرها فاعلية . فان المذهب الكلاسى الذى كان يعد إبان القرن السابع عشر الطراز الممثل للملكية

المطلقة وأرستقراطية البلاط قد أصبح ، وإن كان ذلك بصورة معدلة ، الطراز الرسمي لثورة سنة ١٦٨٨ ، ومرد ذلك ، فى المقام الأول ، إلى إمكان اعتباره إنكارا لمعايير الذوق لدى فن الركوكو واحتجاجا على سخفه وتفاهته . وكما أن الطبقة الأرستقراطية شرعت إبان القرن الثامن عشر ، وذلك نتيجة لاتصالاتها الاجتماعية بالطبقة البرجوازية فضلا عن عوامل أخرى ، فى أن تتذوق أكثر فأكثر التأثيرات المحببة الطراز التلوينى ، فقد انقلبت مرة أخرى فى مضمار كفاحها ضد ثقافة الركوكو التى أخذ بها النبلاء والطبقة البرجوازية العليا ، على المثل الطرازية لدى الطبقة الحاكمة السابقة ، التى بدت ، رغم طابعها الملكى الأرستقراطى ، مصبوبة فى قالب أكثر بطولية . وعلى أية حال فانه على الرغم من هذا التغير الذى طرأ على دلالة الطراز وذلك التقويم الجديد له ، فمن الخطأ الزعم بأن الأهداف الفنية للملكية المطلقة وأرستقراطية البلاط أو الأهداف الفنية للطبقة المتوسطة الثائرة كانت مستقلة عن الاعتبارات الاجتماعية والسياسية ولا تخضع لتأثيرها . وعلى كثرة الأمثلة الدالة على ما يطرأ على الدلالة الاجتماعية للطراز من تغير ، فلا تعنى هذه بحال أن ليس للطرز الفنية أهمية أو أثر من الناحية الاجتماعية . فاننا نرى أن فلوبير وموباسان والأخوين جونكور يستخدمون المذهب الطبيعى سلاحا فى حرب العصابات التى يشنونها ضد الديمقراطية البرجوازية ، على الرغم من أن مثل هذا المذهب الطبيعى كان بمثابة اللغة التى تنطق بها البرجوازية المنبوذة ، وأنه ظهر إلى حد ما نتيجة لمعارضة الطبقة البرجوازية لميول الرومانسية الرجعية . وتعد الرومانسية بدورها أشد تناقضا وتلونا من المذهب الطبيعى . فهناك رومانسية تختص بالفئات التقدمية اجتماعيا ورومانسية تتعلق بالطبقات المحافظة ، ثم كانت هناك رومانسية الطبقة الوسطى الهلينستية ورومانسية طبقة الفرسان فى العصور الوسطى ورومانسية العصر القوطى المتأخر ورومانسية طبقة الأشراف الفرنسيين من محبى الفنون الإسبانية ، ورومانسية الرجعية المناهضة لفرنسا الثائرة ، ورومانسية تلك الطبقات التى كانت تريد الحفاظ بأى ثمن على تراث ثورة ١٦٨٨ ، وبخاصة تحريرها للفرد . أما الحركة الرومانسية التى استأثرت بأوربا جميعها فى عصر استعادة الملكية فقد كان لها فى بعض الأقطار طابع ثورى طاغ ، وإن بدت مناهضة للثورة شيئا ما فى أقطار أخرى ، بل إنها فى بعض الأحيان كانت تلعب داخل البلد الواحد دورا تحرريا يوحى للفرد بشعور

من الاستقلال والاعتماد على النفس ، وتقوم فى أحيان أخرى بدور تعويقى يشيع الاضطراب والبلبلة فى أذهان الناس . وإننا نعلم أنه قد ظهرت بوادر الرومانسية الحديثة قبل اندلاع ثورة عام ١٦٨٨ بزمن طويل ، ولكن لاسبيل إلى النظر إلى هذه الحقيقة فى إطارها الصحيح ، إلا إذا أدركنا أن الحركة الرومانسية لم تكن لتؤتى تأثيرها العميق الواسع النطاق دون الانتصارات التى حققتها الثورة ، وأن هذه الحركة كانت منذ البداية عرضا من أعراض الأزمة الاجتماعية التى أفضت إلى ثورة عام ١٦٨٨ .

ومن حق المعالجة الاجتماعية التاريخية للفن أن تقول بطابعها العلمى على الرغم من تعذر وضع قوانين عامة جامعة تحكم العلاقة بين الصورة الاجتماعية والصورة الفنية . ذلك أنه على الرغم من أن الوظيفة الاجتماعية للاتجاهات المميزة للطراز تتغير وتتبدل ، حتى أنها تصبح مرتبطة بمصالح وطرائق الحياة الطبقية المختلفة ، فانها لا تعتبر رغم ذلك اتجاهات حيادية من الناحية الاجتماعية كما أنها لا تتفق وكل موقف اجتماعى أيا كان . فان كان هناك رومانسية تخص فارس العصور الوسطى ،ورومانسية تخص الطبقة البورجوازية الحديثة ، فليست هناك رومانسية قروية . وعلى الرغم من أن فى وسع المرء أن يتحدث عن المذهب العقلى فى الفن لدى بورجوازية القرن الخامس عشر ولدى أرستقراطية القرن السابع عشر ، فانه لا سبيل إلى تصور مذهب عقلى يرتبط بالمثال الفروسى للحياة . وإليك مثال عينى بدرجة أكبر : فقد أدخلت الوحدات الدرامية على التراجيديا الفرنسية فى المقام الأول بغية إضفاء طابع أكثر حيوية على ما يجرى فوق خشبة المسرح ، ولكن هذه الوحدات الدرامية سرعان ما فقدت هذه الدلالة الواقعية وأصبحت وسيلة لأشد نزعات التنميط الطرازى تطرفا ؛ ولكنها طفقت تعرب على الدوام عن نظرة ذات صبغة عقلية أساسا إلى الحياة ، الأمر الذى لم يكن ليتفق بحال وعبقرية مسرح العصور الوسطى أو المسرح الرومانسى . ولنعد إلى موضوع المذهب الطبيعى ، فنقول إنه لا يعتبر احتكارا لدى الدوائر ذات الطابع السياسى التقدمى التحررى ، كما يحلو لنظرية الفن الاشتراكية أن تتصوره ؛ ومع ذلك فان ذلك النمط من المجتمع الذى ترتبط مصالحه بالحفاظ على ظروف متخلفة اجتماعيا لن يألو جهدا فى سبيل دعم تلك الميول الفنية

التى تجنح إلى تمجيد الأوضاع القائمة . وعلى الرغم من ذلك ، فان زعماء مثل هذا المجتمع قد يرون من الأصوب فى بعض الأحيان الاستعانة بالمناهج الطبيعية فى الفن ، ومن أمثال هؤلاء جروس Gross الذى شرع يصور المعارك الحربية تصويرا طبيعيا عندما اتضح أنه لم يعد فى الإمكان التستر على النكبة التى أصابت حملات نابليون . وما من شك فى أن ما أعرب عنه جروس هنالك كان ضربا رومانسيا من المذهب الطبيعى ، وكان اللغة التى تحدثت بها الطبقة البورجوازية الوسطى والعليا فى فترة ما بعد الثورة ، والتى كان على جروس أن يخطب ودها . ولا يعتبر ذلك مثلا على التناقضات الباطنية التى تقوم داخل الطبقة الاجتماعية الواحدة ، على المعنى الذى قصده ماركس ، بل إنه مثل على قابلية التكيف لدى طبقة اجتماعية تستحوذ على أسلحتها وأساليبها الحربية المفضلة ، وإن كانت تجد لزاما عليها من حين لآخر أن تصطنع أسلحة وأساليب خصومها أو حلفائها المقبلين حتى تحتفظ بكيانها ، كما حدث على سبيل المثال ، عندما اصطنعت قوات الفرسان أساليب المشاة الحربية بحلول عصر البارود ، فتخلى بذلك الفرسان ، فى سبيل البقاء وتحقيق النصر المشترك ، عن فرصة نيل مجد فردى . ولا مراء فى أن الأسلحة المستخدمة قد تتغير من وقت لآخر وتنتقل من أيدى جماعة بعينها إلى أيدى جماعة أخرى ، أما أن ننكر حيال مشهد الصراعات الاجتماعية المفجعة التى توقع الفن فى شراكها على الدوام كما نرى أن واجبات الفن ومناهجه تتحدد عمليا ، فتلك مكابرة ومماراة فى الحق .

ونرى لزاما علينا أن نذكر نقطة أخرى ، وهى أن التسليم بأن للأحوال الاقتصادية أثرا حاسما فى الغالب فى تشكيل البنايات الروحية ، ليس مرادفا لإنكار المثل العلوية الطاهرة البهية والارتماء فى أحضان كل قوى الشر المادية ، كما لا يعنى كذلك أننا نعزو إلى هذه الأخيرة قيمة أكبر من تلك التى نعزوها للمبادئ العقلية جميعا . كما لا يعنى بالضرورة أن العامل المادى فى التاريخ أكثر واقعية من العامل الفكرى . فهو يؤكد فحسب أننا لا نقف قط على أى مسعى إنسانى روحى بعينه إلا إذا ما وجد ثمة نوعاً من الصراع بينه وبين الأحوال المادية للعيش . وإذا ما قدر لنا أن نولى هذه الحقيقة ما هى جديرة به من اهتمام وتقدير ، أمكننا أن نسلم بدعوى ماركس القائلة بالعلاقة بين مجرد « الوجود » و « الوجود الشعورى » . ولا تستبعد

هذه الدعوى بحال إمكان تأثير هذه العوامل العقلية على الظروف المادية . أما الاعتراض القائل بأن الروح الإنسانية غالبا ما تتعارض مع جميع الحوافز الاقتصادية وأن فى مقدورها أن تتحرر من ربقتها بعمل إرادى فليس هذا بذى خطر وبيل على المادية التاريخية . ذلك أن حجر الزاوية فى هذا المذهب هو القول بأن الإنجازات الروحية تتوالد عن علاقة جدلية تقوم بينها وبين الظروف الاقتصادية للإنتاج ومن ثم فهو لا يفترض أنها مجرد نسخ للظروف الاقتصادية . وقد ينتهى هذا الصراع الجدلى فعلا فى بعض الحالات بالانتصار الظاهرى للجانب الفكرى ، حتى أنه ليسفر عن تكوينات فكرية تبدو ردحا من الزمن وكأنها تتخطى القيود المادية المضروبة حول روح الإنسان . ولكن أهم ما فى الأمر هو مدى الارتباط الذى يقوم بين وجهة نظر مثالية (عقلية) معينة وبين ظروف خارجية محددة ، ومدى ما يستلزمه ظهورها من ظروف مادية خارجية معينة داخل المجتمع . وكما أن للملك شخصية ليست بأقل شأنا فى المحيط الاجتماعى من شخصية الشحاذ ، فان المثالية تمد جذورها فى الظروف الاجتماعية مثلما تفعل المادية التاريخية سواء بسواء . ولا سبيل إلى أن نأخذ الشعور الذاتى بالاستقلال لدى الفرد مأخذا شديد التطرف بالقياس إلى الحقائق الموضوعية التى أقرتها المادية التاريخية . غير أن الاعتراض الحقيقى على نظرية المادية التاريخية هو أنها لم تكتف فحسب بالوقوف على التطور الجدلى الناشىء عن تعارض العوامل المادية والعوامل العقلية ، بل إنها عمدت إلى أن تستبدل بذلك المبدأ الواهى الحجة والقائل بمطلقية الروح مبدأ لا يقل عنه بطلانا وهو مبدأ مطلقية المادة ، أى أنها أحلت فكرة ميتافيزيقية محل فكرة ميتافيزيقية أخرى .

وتطبيق المنهج الاجتماعى على تاريخ الفن لا يفترض ضمنا هذه الصورة المتطرفة للمادية التاريخية . ولا يعنى بالضرورة إمكان وضعه لتفسير اجتماعى دقيق لموهبة الفنان الفرد ، بكل ماله من حوافز وميول خاصة . فلا يعدو الأمر أنه يسير على هدى المبدأ القائل بأن مناهضة فرد بعينه لميل جماعى معين لعصره ، كما هو الحال مع قبول فرد آخر لهذا الميل ، إنما يردان إلى حد ما إلى قوى اجتماعية معينة . ولا ريب فى أن الفنان ينتج ما يشاء وكيفما شاء ، ولكنه يبقى مع ذلك دائما السؤال المتعلق بماهية العناصر التى تدخل فى تركيب « مشيئته » . وللفنان بكل تأكيد الكلمة الأخيرة

ولكنه لا سبيل إلى التقليل من شأن الدور الذي يضطلع به من لهم النطق بالكلمة قبل الأخيرة ، وخاصة إذا ما كان فى الوسع عادة التعرف على كلمتهم بين ما نطق به الفنان . وأوهى الاعتراضات التى تقام فى وجه النظرة الاجتماعية هى أن مبدعى الآثار الفنية الكبرى كانوا أشخاصا غير عاديين بمعنى أنهم كانوا من « المتوحدين العظماء » . ولكننا إنما نتطرف فى تضييق حدود مدرك « الاجتماعى » حين نستبعد منه حالة التوحد ، ويذهب الأمر بوليم بطلر ييتس W. B. Yeats نفسه إلى أنه يحد عن غير حق من مجال الفاعلية الاجتماعية بقوله المأثور : « العمل الفنى فعل اجتماعى لشخص متوحد » ، ذلك أنه يعقد مقابلة بين النتاج الاجتماعى وصاحبه المتوحد متجاهلا الحقيقة الماثلة فى أن التوحد إنما هو مقولة اجتماعية وأنه يتعذر وجودها تماما بوصفها خبرة فردية إلا داخل نطاق المجتمع . ومن الممكن دون شك أن يكون المرء وحيدا فى شتى الظروف والأحوال ، ولكنه من غير الجائز أن يشعر بالوحدة ويحس بها إلا فى عالم يتقاسمه الناس على نحو أو آخر . ولأسباب تستطيع نظرية التحليل النفسى أن تفسر بعض وجوهها ، يبدو الفنان مغتربا عن مجتمعه بصورة أقوى من تلك التى يبدو عليها السواد الأعظم من الناس ، ولكنه لا يبدو هناك من سبب واضح يقضى باستعصاء النشاط الفنى ، من جراء هذا الاعتزال ، على فهم العالم الاجتماعى ، على خلاف ما هو الحال مع أية وظيفة أو عقدة نفسية أخرى . وإذا ما كان للمرء أن يسلم بوجود بعض المقومات الاجتماعية للجريمة فلا يعقل فيما يبدو ألا يقر بقيام ظروف اجتماعية مماثلة بالنسبة للإنتاج الفنى . وربما انتفى كل وجه للمقارنة بين العالم الروحى الذى يحيط بالفنان فى تعقده وتشعبه وبين ذلك الذى يعيشه المجرم ، ولكنه على قدر ما يقوم من علاقة بين الحرية الفردية والعلية الاجتماعية ، فلا يبدو أن ثمة خلافا من حيث المبدأ بين ابتكار عمل فنى أو ارتكاب جريمة .

والواقع أن الأثر الفنى يعتبر شيئا غير مشترك بالنظر إلى الحظ المواتى الذى يتمتع به صاحبه والسعادة التى يسبغها هذا العمل على سائر الناس . وهذا هو ما دعا ذلك الفريق ممن كانت لهم أعظم خبرة بهذه السعادة إلى الرغبة فى أن يقيموا تفسيرا للفن على أسس يختص ويتفرد بها وحده ، فلم يرق لهم أى منهج ثبتت صلاحيته

فى مجال آخر . وهذا هو التفسير الأوحد لمثل تلك المزاعم القائلة : « التاريخ الاجتماعى للفن لا يقل خطلا عن التاريخ الفنى للمجتمع »[1] . ولكن براعة هذا التعبير لا ينبغى أن تعمينا عن جوهر هذه الفكرة الباطلة . فالحقيقة الماثلة فى أن المدركات الاجتماعية لا تعيننا على فهم « جوهر » الفن لا تعنى أنه يتعذر تفسير الفن فى ضوء المدركات الاجتماعية مثلما يتعذر تفسير المجتمع فى ضوء المدركات الجمالية . فليس فى الإمكان أن نعكس العلاقة بين المجتمع والفن بهذه البساطة . ومهما قيل عن المجتمع فهو ليس بظاهرة جمالية ، على حين أن الفن إنما يعتبر أولا وقبل كل شىء منجزا إجتماعيا ؛ وكيفما كانت ماهية الفن فانه ، إلى جانب أشياء أخرى ، نتاج لقوى اجتماعية ومصدر لتأثيرات اجتماعية . وفى مضمار الحديث حول القوى التى تعمل عملها فى الفن والآثار التى يخلفها يمكن أن نفضى بالكثير مما له وزن وخطر ، دون أن ندعى سبر أغوار وجوده الباطن أو نخشى من مغبة إبطال سحره .

(١) G. Previtali : « Una (Storia Sociale) », Paragone, No. 71 (November 1955), p. 53.

الفصل الخامس

مستويات التعليم فى تاريخ الفن

الفن الفولكلورى والفن الشعبى



الفصل الخامس

مستويات التعليم فى تاريخ الفن

الفن الفولكلورى والفن الشعبي

١ – فن الشعب وفن الجماهير وفن المثقفين :

فى هذا الفصل تعنى عبارة « الفن الفولكلورى » أوجه النشاط فى ميادين الشعر والموسيقى والتصوير ، التى تمارسها تلك المستويات من السكان التى لم تنل أى قسط من التعليم أو التمدين أو التصنيع . ومن الأسس الجوهرية لهذا الفن أن من يقومون بحفظه لا يتصفون فحسب بالسلبية فى استقباله واستيعابه ، بل إنهم فى العادة شركاء مبدعون فى وجوه النشاط الفنى ، ومع ذلك فهم لا يبرزون فى صورة أشخاص فرادى أو يدعون لأنفسهم أية حقوق شخصية فى ملكية هذا الإنتاج . أما « الفن الشعبي » فينبغى النظر إليه من ناحية أخرى على أنه إنتاج شبه فنى يفى بمطالب جمهور من أنصاف المتعلمين ممن يقطنون المدن فى الغالب ويميلون إلى السلوك الجماعى . وفى ميدان الفن الفولكلورى يكاد يتعذر التمييز بين المنتجين والمستهلكين ، كما أن الحدود الفاصلة بينهم تبدو على الدوام فى حالة ميوعة ، وعلى النقيض من ذلك فاننا نجد فى محيط الفن الشعبي جمهورا قد حرم القدرة على الخلق الفنى وجمهورا سلبيا تمام السلبية ، ثم نجد إنتاجا حرفيا من السلع الفنية يعادل تماما مقدار الطلب عليه ويستجيب له استجابة دقيقة مباشرة . وإنها لحقيقة تستلفت النظر فى واقع الأمر ، أن الفن الفولكلورى ، وبخاصة الشعر الفولكلورى يخرج من بين صفوف المتذوقين له ، على حين أن الأغانى الشعبية — مثل الأغنيات الروائية والألحان التى تنال رواجا

سريعا حال ظهورها hits – تصدر عن المهنيين الذين ينتسبون إلى الطبقات العليا ، ويعتمدون عليها روحيا [1] . ولكن أهم ما يميز بين هذين النوعين من الفن فى واقع الأمر إنما يكمن فى اختلاف طبيعة الجمهور الذى يشايعهما . فالجمهور الذى يساند الأغنية الفولكلورية هم سكان الريف والقرى والبلدان الصغيرة ذات الأسواق ممن لا حظ لهم من ثقافة أو تعليم وإن كان لا يشترط أن يكونوا من الأميين ؛ أما قراء ومستهلكو قصص الجريمة والجرائد المصورة والروايات العاطفية والصور الزيتية المقلدة فهم يمثلون الطبقات الدنيا من سكان المدن الذين يتعذر التفرقة بينهم وبين المثقفين على نحو قاطع مثلما هو الحال مع أهل الريف .

وكما أن عدد الاتجاهات الفنية المختلفة فى زمن معين يماثل فى العادة وعلى أقل تقدير عدد المستويات الثقافية ، فان من واجب تاريخ الفن أن يولى اهتماما أكبر مما سبق أن أولاه فى الغالب للمطالب والأهداف الخاصة التى تتطلع إليها الجماعات ذات المستويات التعليمية المختلفة . وسيكون عليه إذا ما فعل ذلك أن يصور تطور الفن مستعينا بالمقاطع العرضية ، وهذا من شأنه أن يحمل الناس على إدراك أن هناك فى الفن على الدوام عدة تقاليد مختلفة تسير جنبا إلى جنب ، فضلا عن أنه سيحدوهم إلى التخلص من ذلك المعتقد القائل بأن كل ما هو معاصر ينبغى أن يكون على صلة عضوية بعضه ببعض . وكيفما كان الحال ، فان مهمة وصف مسارات التطور الفنى بحسب إمكان نسبتها إلى الصفوة الروحية ، أو الجماهير الحضرية ، أو أهل الريف ، وبذا يمكن تمييز تاريخ الفن المرهف التهذيب عن تاريخ الفن الشعبى والفن الفولكلورى ، لا تمثل غير الشطر الأول الهين من الواجب الملقى على عاتق مؤرخ الفن ، فسيكون عليه أن يمضى فى البحث عن العلاقة التى تربط بين مستوى التعليم والوضع الطبقى ؛ وعن ماهية التناقضات الديالكتيكية التى تقوم داخل المستوى التعليمى الواحد ، وكيف يتيسر حسم النزاع بين وجهة النظر الطبقية ووجهة النظر التعليمية . ولن يكون قد أدى مهمته كاملة حتى يبين كيف أن تأثير التعليم لا يمكن أن يعتبر مجال مجرد دالة من دوال الأحوال الاقتصادية والاجتماعية ، ولكن أهميته تتعرض للزيادة

(١) John Meier : Kunstlieder im Volksmunde (1908).

والنقصان تبعا للموقف التاريخى العام . ذلك أن مغزى التعليم وقيمته يتغيران تغيرا ملحوظا ؛ فقد حظى التعليم إبان العصور الوسطى على سبيل المثال بمكانة هائلة ولكنه لم يكن لازما لتحقيق النجاح فى مضمار الفن بالصورة التى بدا عليها فى العصور التالية .

ومع ذلك فان عرض تاريخ الفن وفقا للمستويات الثقافية لا يصلح إطلاقا لغير العهود اللاحقة على عصر النهضة ، أو لعله لا يصلح إلا لما بعد عصر الثورات ، بمعنى أنه يصدق فحسب على الحقبة التى انفصلت فيها طبقات الجمهور الفنى بعضها عن بعض وتمايزت تمايزا تاما وتحقق لها قدر أعظم من الاستقلال فى حاجاتها . وربما أخذ مؤرخ الفن فى الاعتبار ، بل لعل من واجبه أن يولى اهتمامه إلى الظواهر الأولى المبكرة مثل التمثيل الإيمائى فى القديم باعتباره أقرب إلى الفن الفولكلورى من المسرح الآثينى الرسمى ، أو الأغنية الروائية التى انتشرت فى العصور الوسطى ، والتى هبطت إلى مرتبة الشعر الفولكلورى بمقارنتها بالشعر البطولى الخاص بطبقة النبلاء المقاتلين . وبوسعه أن يشير بوجه خاص إلى العديد من المصورات والمنحوتات التى تمت خلال العصور الوسطى — وغالبيتها من المكرسات — وهى تحمل طابعا متواضعا شيئا ما كما أنها أنتجت دون شك من أجل طبقة دنيا وبأيدى أبنائها ، دون أن يكون فى مقدور المرء فى الغالب الأعم أن يحدد الفئة التى تندرج تحتها من حيث كونها فنا فولكلوريا أو فنا شعبيا بحسب التعريف السالف الذكر ، بل قد يتعذر عليه أن يميز فى وضوح بين ما يرد منها إلى وضع طبقى دونى وما يرجع إلى افتقار فردى إلى المهارة الحرفية . ولعل فى مقدورنا أن نتحدث ، فى هذه المرحلة المبكرة من التطور ، عن وجود فن فولكلورى إلى جانب الفن المتعالم المتفسفط لدى رجال الدين والبلاط ، بيد أنه لا يكاد يظهر ثمة فن « شعبى » . فلم تبرز إلا فى أواخر العصور الوسطى بوادر إنتاج نمط من الفن من شأنه ألا يحظى باهتمام أى من الصفوة المثقفة أو أهل الريف ، وإن كان يفى بحاجة طبقة متوسطة حضرية على شىء من سعة العيش وإن كانت لا توصف بالغنى . وقبل هذا التاريخ ، لم يكن ثمة مجال لإنتاج صور أو منحوتات كسلع تلائم الذوق الشعبى ؛ فلم يكن أى قطاع من قطاعات المجتمع باستثناء الطبقات العليا فى مركز يسمح له بشراء مثل هذه الأشياء .

ولقد كانت المحفورات الخشبية التى تنتسب إلى فترة الانتقال بين العصور الوسطى وعصر النهضة ، هى أولى المنتجات الفنية التى أقبل على شرائها إلى حد ما سكان المدن ممن لم يكونوا على مستوى عال من الثراء .

وتبدو الملامح السلبية التى تميز الفن الفولكلوى والفن الشعبي عن الفن الراقى الذى يختص بالمثقفين وخبراء الفن والعارفين به ، وذلك للوهلة الأولى أشد وضوحا وأكثر أهمية من الملامح الإيجابية التى تشترك فيها هذه الأنماط المختلفة من الفن . فان الفن الجاد الأصيل الذى يحس بمسئوليته والذى ينطوى بالضرورة على صراع مع مشكلات الحياة وجهد لالتماس معنى الوجود الإنسانى ، والفن الذى يواجهنا بطلب « تغيير أسلوب حياتنا » لا يمت بصلة إلى ذلك الفن الفولكلوى الذى لا يكاد يعدو مرتبة اللهو والزخرف أو ذلك الفن الشعبي الذى لا يزيد قط على كونه ملهاة ومسلاة ووسيلة لتزجية الفراغ . وحسبنا أن نذكر مبدعات ميكل أنجلو أو رمبراندت وروائع باخ أو بتهوفن ومنجزات فلوبير وبودلير ، حتى نأبى أن ندخل فى عداد الفن زخارف القرويين وأهازيجهم العابثة المنفرة أو الأدب والموسيقى اللذين تنتجهما صناعة التسلية الحديثة التى تسعى إلى استرضاء رجل الشارع والترخص له . وعلى الرغم من أن الفن الفولكلورى قد يكون محتفظا ببعض هيبته التى استمدها من الرومانسيين ، فان المرء ليأبى أن يذكر فى سياق واحد موسيقى « الأرملة الطروب » وموسيقى « فيجارو » لموتسارت ، ولوحة بوكلين بعنوان « جزيرة الموتى » أو لوحة الجريكو بعنوان « جنازة كونت أورجنزا » وإن أى امرء مرّ بتلك التجربة المروعة التى تتمثل فى خوض معركة الاستيعاب والتأمل لأثر فنى أصيل لأقرب إلى أن يكفر بكل ضرب من ضروب استغلال التأثيرات الرخيصة ، وأن يكون على أهبة الاستعداد للمناداة بأن ليس هناك غير « فن واحد » لا يقبل التجزئة أو التمييع ويبدو كل شيء عداه غفلا من كل معنى أو قيمة .

ولا سبيل إلى تفهم الطابع الحقيقى للفن بالرجوع إلى الفن الفولكلوى أو الفن الشعبي ؛ إذ أنه لا يكشف عن طبيعته إلا على أعلى مستوى من النشاط الإبداعى. فاذا نحن تطلعنا إلى خارج هذا المستوى بدت لنا فى كل اتجاه مهاو سحيقة لا سبيل إلى تخطيها . فان المرء لا يقف على أى قاسم مشترك بين موتسارت وليهار . ومع

ذلك فان هذين النقيضين يربط بينهما العديد من الظواهر المتوسطة ، ولا غرو فثمة درجات مختلفة للتحقق فى مضمار القيم الجمالية ، فالآثار الفنية لا تنشأ فى هواء أثيرى لدنيا روحانية ؛ إذ إن الإنتاج الفنى إنما هو شىء دينامى ديالكتيكى ،وعمل مرتبط بالحياة جميعها ونشاط يمد جذوره فى تربة الخبرة العملية . وعلى ذلك فان صلاته وارتباطاته بدوائر النشاط غير الفنى وشبه الفنى تأخذ صورا معقدة شتى ، فنجاح مشروع الفنان يبدو على الدوام رهنا بالمقادير ، وعمله إنما هو عرضة دائما لأن يعاث فيه فسادا أو يكون موضوعا للتحريف والتزييف ؛ ومع ذلك ورغم هذا الموقف المحفوف بالخطر فقد يبتسم الحظ للفنان فيحقق مأربه مستعينا بروح من الدعابة والمزاح كتلك التى يبديها لاعب السرك . وإن الفن العظيم ليكاد ينطوى دائما على بعض عناصر من فئات الفن الدنيا . فان أرفع عمل وأسماه إنما يهدف إلى إدخال السرور وإثارة الاهتمام ، وبذلك يستعين ببعض الوسائل والمناهج التى تتميز بها المستويات الدنيا . ولقد عمد الرومانسيون إلى المبالغة والتهويل فى إبراز طابع البراءة الصبيانية لدى الفنان ، وهو الذى يمضى إلى عمله على نحو لا يبلغ من السذاجة والتلقائية القدر الذى حلا لهم أن يتصوروه . ولكننا نجد عمله محوطا أيضا على الدوام بعنصر معين من الدعابة ، كما أنه ينطوى أيضا على شىء من روح الطفولة ، ومن ثم فان للفنان بعض سمات المهرج الساذج . وفى محيط الفن ، نجد أن أعتى صنوف الصراع مع معنى الحياة وأقسى ضروب النقد الذاتى مقترنان بأخرق الحوافز الرامية إلى إدخال السرور والإمتاع ، وأوفر أنواع الإشباع الذاتى حظا من العاطفية.

وإن كل أثر فنى ليحوى أجزاء تتفاوت فى مدى نجاحها ؛ وإن كانت ثمة آثار سامية راقية ، فما من أثر فنى واحد ، فيما يبدو ، يبلغ حقا مرحلة « الكمال » . أما تلك الصورة الفنية التى قدرت سلفا والتى لا تقبل التغيير ولا سبيل إلى التفوق عليها ، على المعنى الذى قصده فلوبير من عبارة « اللفظ المضبوط mot juste » ، فانما هى وهم فلسفى لا يقل جرأة عن الزعم القائل بالوحى السماوى الذى يجعل فى مكنة الفنان أن يحيط بالنماذج الأولى للوجود . فلا يعتبر الإحساس بالكمال من المكونات الضرورية للتجربة الجمالية . وقد تحمل آثار الفن الكبرى فى كثير من الأحيان أوجه شبه معينة بالفن الفولكلورى أو الفن الشعبى ؛ فقد تهبط إلى هذه المستويات

أو تنشق عنها دون أن يلحق بها ثمة ضرر . وكما أن الأغنية الفنية التى تتحول فيما بعد إلى أغنية فولكلورية قد تتعرض فى رحلتها هذه إلى شيء من التحريف وإن كان ذلك يؤدى إلى تحسينها ، فان الأثر الفني الذى لا يستهدف غير التسرية والترفيه قد يهبط إلى أحط الدرك ، ولكنه قد يرتفع أيضا إلى ذرى تكاد تبلغ بها جاذبية السحر .

وكلما توغل المرء فى التاريخ استعصى عليه أن يقرر عن يقين أيا من مستويات الجمهور كان يخاطبه الفنان . وحتى بالنسبة لشكسبير ، فانه يصعب تعيين الحدود الفاصلة بين شاعريته وبلهوانيته وبين المضغات السائغة التى يلقيها لشاغلى مقاصير المسرح ، والوجبات الدسمة المعسرة التى يقدمها لنظارة القاعة ، مثلما يصعب تحديد الخط الفاصل بين الفنون الجادة والفنون الفولكلورية إبان العصور الوسطى . أما عن الأجر الذى يعرض ثمنا لتسلية جمهور المسرح فقد بدا فى كل عصر وأوان أشبه بالسلاح ذى الحدين . وعلى الرغم من ذلك ، فان تفاوت مستوى الوسائل الفنية المستخدمة يتحول فى الغالب إلى فارق جذرى فى الكيف . ومن ثم فاذا ما كان لنا أن نستشهد بمثل من أبرز الأمثلة فان دراسة فن ديورر Dürer فى الرسم والنقش والحفر ، وفن أتباعه كذلك الذين روجوا لآثاره وهبطوا بها إلى الدرك الأسفل ، تكشف للوهلة الأولى عن تدهور يسير بطيئا للغاية ، ولكننا نلحظ فى مصورات القرن الثامن عشر الشعبية كما سبق أن بين بعض الدارسين فى وضوح وجلاء ، نشأة فن جماهيرى يختلف فى طابعه اختلافا جذريا عما سبقه [١] .

٢ – الفن الفولكلورى والفن القروى والفن الاقليمى :

تاريخ الفن إنما يدور حول الفرد ، حيث إنه من الفرد تستمد الاتجاهات الطرازية العامة – رغم كل ما لها من ثبات ورسوخ – أهم سماتها وأبرزها . وفى نطاق الحدود الباطنية والخارجية – أى الحدود السيكلوجية والاجتماعية – يمثل دور الشخصية الإبداعى دون ريب العامل الحاسم . فبغير هذا الدور لا يفقد الفن

(١) Wilhelm Frânger : «Deutsche Vor lagen zu russischen Volksbilder bogen des 18. Jahrhunderts», Jahrbuch für historische Volkskunde, II (1926), 163 .

فحسب كيفه الخاص ، بل يخسر كذلك لحظة من لحظات ذلك الجدل الذى يجعله فى حالة تغير تاريخى . ومع ذلك فان السمة الرئيسية للفن الفولكلورى والفن الشعبى تتمثل فى أن تأثير الفرد يهبط فيهما إلى الحد الأدنى ، بحيث تصبح كل من القوى الإنتاجية والاستقبالية فى التطور ممثلة لجماعة من الجماعات ، ووسائل لنقل ذوق جمالى مشترك ، وذلك على معنى أضيق وأشد تحديدا مما قد يكون عليه الحال بالنسبة للصور المرهفة التهذيب من الفن . ذلك أنه على الرغم من أن منشىء أية أغنية فولكلورية قد يكون فردا معينا يمكن التحقق من شخصيته إن فى قليل أو كثير ، فان نشاطه الإبداعى إنما يتحدد إلى مدى بعيد لا بوساطة النماذج التى يكتشفها وينقلها عن موسيقى وأشعار الطبقات الاجتماعية العليا وحدها ، بل يحددها كذلك اعتماده على ذوق جماعته . فهو فى حقيقة الأمر لسان حال مجتمع بعينه ، وعلى هذا المعنى يحق لنا تماما أن نصف الفن الفولكلورى بأنه نشاط جماعى . والواقع أن الأغنية الفولكلورية تعتبر إلى أدق تفاصيلها عملا فرديا ، ولكنها تصاغ فى غاية من البراعة حتى فى أشد صورها تركيبا ، حتى لتوحى إلى أى فرد من أبناء المجتمع بأنها إنما تخصه وحده دون غيره . وإن كنا نرى شيئا من المغالاة فى الأخذ برأى هانس نومان فى أن الأغنية الفولكلورية وإن كانت تصدر حقيقة عن فرد بعينه ، إلا أن « أى فرد آخر كانت ستتوافر له القدرة على تأليفها بالكيفية ذاتها »[١] ، فمن الحقائق الثابتة على أية حال أنه على الرغم من أن الموهبة تعتبر فردية ، فان الاهتمامات الروحية ومضمون الخبرة التى تعرب عنها تعد ذات صفة مشتركة ، فضلا عن أن الأغنية لا تعتبر أغنية فولكلورية إلا إذا أصبحت ملكية عامة[٢] . كما أننا لا نستطيع القول بوجود تأثير فردى ، فيما يتعلق بالفن الشعبى أو الفن الفلكلورى ، إلا فى أضيق الحدود . علاوة على أن المنتجين للفن من أجل الجماهير لا يعربون عن ذوقهم الشخصى ، فى الأحوال التى ينحرف فيها عن الذوق العام ، إلا بدرجة ضئيلة للغاية بالقياس إلى إعراب الفنان الأصيل عن ذوقه الخاص ؛ على حين يتميز أفراد الجمهور الذى يخاطبونه ، فى المقام الأول ، بافتقادهم إلى أى ذوق شخصى .

---

(١) Hans Naumann : Primitive Gemeinschaftskultur (1921), p. 6.

(٢) راجع Meier : Das deutsche volkslied : I. Balladen (1935), Pt. I,p. 7.

وليس لدى أى من جمهور الفن الفولكلورى أو جمهور الفن الشعبي ، من مقدرة أو رغبة فى النظر إلى الفن بوصفه فنا أو الحكم عليه وفقا للمعايير الصورية فان موقفهما من الفن يقوم على أساس من بعض العلاقات التى تعتبر خارجية تماما بالنسبة له ، كما أنه يرتبط مباشرة باهتمامات الجماعة المشتركة وآمالها ومخاوفها بصورة أوثق مما هو حال موقف الخبراء والعارفين من الفن . إذ يميل هؤلاء إلى الإحساس بأن كل إنجاز فنى انتصار يحققه الفنان على صعوبة تقنية كبرى ، كما يميلون إلى تقويم كل شيء من وجهة النظر هذه ، وإلى الإعجاب الشديد بالانتصار التقنى بصورة لا تتأتى للسواد الأعظم من الناس حين يتمكن بطلهم المفضل فى إحدى الروايات الخيالية من التغلب على بعض المخاطر . ولا يعلم قراء الأدب الشعبي الجماهيرى بمدى ما يعانيه الكاتب من صعاب ، أما كتاب هذا الصنف من الأدب فانهم يتفاخرون فعلا بأنهم لم يعانوا شيئا من هذه الصعاب . وتكفى هذه اللا مبالاة بالشكل فى حد ذاتها لتفسير الحقيقة الماثلة فى أن التغيير الذى يطرأ على طرز الفن الفولكلورى والفن الشعبي يسير بطيئا وفى عدد أقل من التدرجات على خلاف الحال مع طرز الفن الجاد . صحيح أن الفن الفولكلورى تنعكس عليه صور التغيرات التى تحدث فى فن المثقفين بعد تخلف زمنى كبير وفى تدرجات أقل عددا على عكس من فن الجمهور العريض من سكان المدن ؛ بيد أنه مثلما يساير الفن الفولكلورى فى حدود جد ضيقة التغيرات التى تطرأ على الصور العليا من الفن ، ويكشف نموه وتطوره عن نوع من الحركة البطيئة ، فان الفن الشعبي لدى الجماهير من سكان المدن يقوم بعملية اختيار ضيقة الحدود جدا حتى وإن لم تكن تتطلب منه جهدا ومشقة كبيرة ، وذلك بين الموضوعات والصور المختلفة التى تأتيه من عل . وعلى ذلك فان هذا النمط من الفن يتطور بدوره على نحو أبطأ ، أى أنه لا يكشف إلا عن قلة قليلة من الصور الانتقالية ، على خلاف الحال مع فن المثقفين وخبراء الفن . هذا الفن الذى يقيم الدليل على حياته المتدفقة ، على نحو يثير الدهشة ، فى صورة تمايز وتباين متصل لصوره ، الأمر الذى يبدو فى نظر المستهلكين والمنتجين للفن الجماهيرى جميعا هراء بعيدا عن التصور .

وعلى أية حال ، فانه بالنسبة للطابع الفردى للفن الجاد والطابع اللاشخصى للأنماط الفنية التى هى أكثر شعبية منه ، لا يستتبع وجود الواحدانتفاء الآخر ، كما أنهما لايعدمان المراحل المتوسطة والانتقالية . فحتى من كان من أشد الفنانين فرديةوإصالة إنما يتحرك فىحدود طراز أو تقليد أونسق للمواضعات ، وهوليس بقادر على الدوام أن يفعل ما يشاء بل لعله غير مستطيع أن يرغب فى عمل ما قد يرغب فى عمله بصورة عامة . وهو بدوره يشارك غيره فى المبادئ الأساسية لفنه ، ويخرج أعماله من أجل جمهور متجانس إلى حد ما ، أو أنه مقيد على الأقل فى عمله بفكرة وجود مثل هذا الجمهور . وفى الطرف الآخر ، يتعذر أن نطلق على الفن الفولكلورى مصطلح « فن الجماعة » إلا إذا كان ممعنا فى البدائية ؛ إذ إن هذا الفن يتحول فى مرحلة مبكرة إما إلى فن يختص بطبقة إجتماعية وإما إلى أسلوب فى التعبير يتعذر على غير الموهوبين المميزين استخدامه لإيصال أفكارهم واضحة إلى غيرهم . وكما يقول كروتشه عن الشعر فان كل فن إنما هو فن شخصى ولا شخصى فى آن واحد ، أى أن كل فن يعرب عن الفريد والتخطى[1] . ولا يعتبر الفن الفولكلورى كما خيل للرومانسيين من خلق « شعب» أى قوة روحانية متجانسة من نوع أو آخر . فان « روح الشعب » ليست إلا تجسيدا للوحدة المتمثلة فى محصلة الروابط التى تربط بين المظاهر المختلفة لمجتمع من المجتمعات . وليس لهذه الوحدة كيان مستقل ، وهى على الأكثر وعى أو إحساس مبهم بالانتماء إلى أسرة واحدة . ولا تعدو « روح الشعب » أن تكون تصورا سيكلوجيا ، أو ذاتا وهمية تدور حولها أنماط مختلفة من السلوك على اتفاق بعضها مع بعض وإن كانت غير متسقة عضويا . وفى مقدور المرء أن يضفى معنى على هذا التصور ، ولكنه لا يجدر به أن يعزو إليه نشاطا روحيا أو شعورا أو فكرا أو قدرة على الإبداع الفنى . والإنتاج الفنى ذو الصبغة الجماعية الحقة إنما هو عملية تنبو تماما عن كل تصور ، وهى جزء من أسطورة « عبقرية الشعب » التى ثبت بطلانها ، كما أوضح دلتاى بوصفها تفسيرا تاريخيا للظواهر الروحية مثلما لم يثمر مدرك « القوة الحيوية » فى تفسير الظواهر الفسيولوجية[2]

---

(١) Benedetto Croce : Poesia «popolare» e poesia «d'arte» (1930), p. 6.

(٢) Wilhelm Dilthey: Einleitung in die geisteswissenschaften (1922), pp.31 ff

وتقوم النظرية الرومانسية حول الفن الفولكلورى على أساس خاطىء ؛ فقد عجزت عن أن تدرك أنه على الرغم من أن عدة أفراد قد يأخذون على « التتابع » بنصيب فى تأليف أغنية فولكلورية ، فليس من المحتمل أن يشتركوا جميعا فى تأليفها فى آن واحد ، وأن الأغنية الفولكلورية إنما تمثل الناتج المتغير على الدوام لعملية من التكييف المتبادل ، فلا وجه للشبه بينها وبين قرار بالإجماع تصدره لجنة تنفيذية . والفن الفولكلورى ، شأنه فى ذلك شأن الطراز التاريخى فى الفن أو الفكر ، يعتبر فى آن واحد نتاجا لعدة أفراد وملكا للمجموع ؛ وكما أنه ما من أثر فنى واحد يعرب تماما عن أوجه الطراز جميعا ، فلا يمكن النظر إلى أى صورة من صور الأغنية الفولكلورية الواحدة على أنها الصورة الأصلية الوحيدة لهذه الأغنية ؛ فان كل ترجمة لها إنما هى مقبولة وذات صلة بالأمر . ومما يضفى على الأغانى الفولكلورية طابعها الجماعى هو تناقلها شفاها ، وليس صفة ما تتعلق بامكان إنشائها فى وقت واحد وبأسلوب واحد بوساطة أعداد غفيرة من الناس .

لقد أغفل المذهب الرومانسى السمات العينية للفن الفولكلورى وعمد ، رغبة منه فى تأكيد طابعه العام المزعوم ومثاله الأول ، إلى إحالته إلى ظاهرة مبهمة المعنى غامضة الأصل . فلم يقدر لأية منتجات للروح الإنسانية أن تصطبغ على مثل هذا العمق بمدركات الفلسفة الرومانسية فى الفن والتاريخ كما اصطبغت الملحمةالفولكلورية والأغنية الفولكلورية والحكاية الفولكلورية ، ولم تكن كل هذه من اكتشاف العصر الرومانسى بقدر ما كانت من خلقه واختراعه . ولقد تطلب الأمر من البحث التاريخى جهداً طويلا مضنياً حتى يتخلص من فكرة ارتجال الناس للأشياءبطريقة جماعية فى ظل ما خيل للبعض أنه المحيط الروحى لعصر ما قبل التاريخ ، وحتى يدرك أن لكل إنتاج من الفن الفولكلورى ولكل أغنية فولكلورية ولكل موضوع تناولته الأغنية ، مؤلفه الخاص وزمان ومكان مولده [1] . واستند الرومانسيون فى موقفهم هذا إلى المدرك القائل بأن الأشعار الفولكلورية ، على خلاف أدب المثقفين ، لابد أن تكون قد نشأت جميعا تقريبا عن حوافز راسخة عميقة الجذور ، وأنها قطعا لا تدين بشىء تقريبا للتأثيرات الخارجية ، وأنها استمدت أجمل وأرق

---

(١) راجع G. Doncieux : Le Romanceéo populaire (1904), p. ix.

سماتها ، كما تقول مصطلحات علم النفس الحديث من لا شعور جماعى . ولقد كان هذا الضرب من النمو العضوى للفن الفلولكورى الشبيه بنمو النبات ، فى نظر الرومانسيين ، المثال الأصلى لفعل الخلق المبهم الذى انبثق عنه ، فيما خيل لهم ، كل ما هو عميق عظيم الدلالة من الناحية الروحية . وهنا تبرز العلاقة بين المذهب الرومانسى ونظرية التحليل النفسى على أعظم قدر من الوضوح . فان منهج التحليل النفسى فى تفسيره للبنايات الروحية ليجد أغنى مصدر لمادته فى الفن الفولكلورى ، كما أن النمط الرومانسى من الفولكلور لا يجد من أى فرع آخر من فروع الدراسات الأكاديمية الحديثة مثل ذلك الترحيب الشديد والتأييد الكبير الذى يجده لدى نظرية التحليل النفسى . والاندماج بين أهل الريف ومنشديهم وفنانيهم يبدو فى الواقع أتم وأكمل من الاندماج بين المثقفين وزعمائهم الروحيين . ومثل هذا المستوى العالى من التضامن هو الذى يسمح بالرواج الواسع النطاق للأعمال ويضفى عليها الصفة الجماعية . ولكن ثمة سبباً آخر للحظوة التى يلقاها الفن الفولكلورى باعتباره موضوعا يصلح للدراسة من وجهة نظر التحليل النفسى ، وهو أنه يصور مرحلة أولية من التسامى . وبذا يمكن أن نتبين فيه الحوافز الأصلية على نحو أوضح مما هو الحال مع سائر البنايات الثقافية . ولا تكشف البدائية السيكلوجية للفن الفولكلورى عن نفسها فى افتقاره فحسب إلى كل دواعى الحياء والخفر ، بل فى أسلوبه التعبيرى الاتفاقى المهوش ، وفى عدم تساق مدركاته وتصوراته ، الأمر الذى يتيح لنا الرؤية المباشرة جدا لعمليات اللاشعور . ومن الواضح أن ما يحدث فى الحياة اليومية يحدث فى الفن ، فان تسوية المتناقضات ورأب الصدوع يرجعان فى الغالب إلى محاولاتنا فى سبيل محو آثار التيارات الفكرية اللا شعورية غير المرغوب فيها .

أما عن تمييز الرومانسيين البالغ الحدة والإفراط بين الشعر الفولكلوى والشعر الفنى وبخاصة نظريتهم القائلة بأن الفن الفولكلورى بوصفه نبتا عضويا ناميا تقوم على نشره تقاليد حية متصلة ، إنما هو شىء يختلف تماما عن الإنتاج الفنى الشعورى التجريبى الذى تقوم به طبقة المثقفين أو يقوم به «مفرطو الثقافة» فان كل ذلك نجده على الإجمال عند ريجل أيضا . فهو يفرق بدوره تفرقة حادة بين الفن الفولكلورى باعتباره فنا ناميا نموا طبيعيا وبين الفن الجميل باعتباره فنا « مقصودا » وذلك إلى

حد يقضى بألا محل لفن أهل الريف فى تاريخ للفن يقوم على أساس من هذا المدرك القائل « بالمقصد الفنى » وعقلانية الفن الفريدة[1] .

ويركز ريجل اهتمامه حول الفنون البصرية لدى أهل الريف ، ويعرف الفن الفولكلورى بأنه الحرف والصناعات المنزلية التى يقوم بها الفلاحون الذين يصنعون ويزينون بأنفسهم الحاجيات الشائعة الاستعمال . وعلى ذلك فانه يستبعد من الفن الفولكلورى أولا وقبل كل شىء كل منتجات الصناعات اليدوية التى تتطلب مهارة وحذقا والتى تمارس فى صورة حرفة ومهنة ، متجاهلا ذلك الميدان الرحب برمته من ميادين النشاط الريفى الذى يتمثل فى بناء المنازل وصناعة الأثاث وإنتاج الصور وغير ذلك من الفنون التشكيلية اللازمة للكنائس . وإن مدركه حول الفن الفولكلورى ليحمل طابعا اقتصاديا بحتا ، إذ يقوم أساسا على الحقيقة الماثلة فى أن المنتجين فى هذا الميدان هم عين المستهلكين ، حيث إن الإنتاج يقصد به الاستعمال ولا يعرض للبيع فى سوق عامة . وما من شك فى أن هذا الرأى يوضح جانبا من الملامح البالغة الأهمية للفن الفولكلورى ، لا من حيث افتقاره إلى الإتقان الحرفى وطابعه المهوش فحسب، بل من حيث نزعته المحافظة والتقليدية ، وإبقاؤه على النغمات والصور النقلية — أى احتفاظه فى واقع الأمر بكل السمات التى تدل على استقلاله عن تقلبات السوق والمنافسات وحملات الإعلان « والمودات » الشائعة التى تخضع للحوافز المصطنعة وتتعرض للتحولات السريعة . وعلى الرغم من أن ريجل لا يعرض فى أبحاثه هذه إلا للفنون الزخرفية ، فان مبدأه فى التفسير ينطبق بالمثل على الشعر الفولكلورى والموسيقى الفولكلورية ، فمن خصائصهما المميزة دون شك أنهما لا يخطبان ود جمهورهما . ولكن ريجل إنما يغفل الحقيقة الماثلة فى أن جانبا كبيرا من تلك المنتجات التى يتجه إليها تفكيره لا يتم إنتاجها على يد أهل الريف بل من أجلهم . ويصدق ذلك بوجه خاص على الفنون البصرية.وإنه لمن الغريب حقا أن يكون ريجل قد تجاهل هذه الحقيقة . وإنه لعيب عام خطير يعتور نظريته ، أنه لا يأخذ فى اعتباره إلا أحوال الإنتاج ولا يهتم اهتماما كافيا بأحوال الاستهلاك . ولو

(١) Alois Riegl : Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie (1894).

لم تكن وجهة نظره على مثل هذا الانحصار والضيق ، لكان قد أدرك أن أهل الريف لا يؤثرون على الفن تأثيرا عميقا متغلغلا بوصفهم منتجين بل بوصفهم مستهلكين .

فبالنسبة للبنية الاجتماعية للفن ، يعتبر الوضع الاجتماعى للفئة التى يخاطبها هذا الفن بوجه عام أهم من الوضع الاجتماعى لمنتجيه . فكيفما اختلف أصل الفنانين ومسقط رأسهم ، فان آثارهم تجنح إلى حمل طابع الطبقة التى أنتجت من أجلها . وربما أخذت الموضوعات الفنية طريقها مصعدة من أهل الريف ، أو انحدرت — وهذا هو الأعم — من الطبقات العليا إلى أهل الريف ، ولكن الجمهور الذى يتجه المنتجون إليه بانتاجهم هو العامل الحاسم حقا فى تقرير الطابع الاجتماعى لهذه الموضوعات . ويختار فنانو الطبقات العليا من جميع قطاعات المجتمع ، ولو أن هذا الاختيار لا يتم بين أفراد الطبقة الحاكمة ذاتها إلا فى أضيق الحدود . ويسهم أهل الريف بأوفر نصيب حقا فى إنتاج فنهم الخاص ، وهنا فقط وعلى وجه التحديد ، نقف ، لا سيما فى ميدان الفنون البصرية على نمط الإنتاج الذى يهدف إلى الاستهلاك الذاتى . وعلى أية حال فان الجانب الأعظم من المنتجات التشكيلية ، مثل المطبوعات على الخشب والمحفورات على النحاس التى يبتاعها أهل الريف ، ثم الصور التكريسية وتماثيل القديسين التى تزين دورهم ، وأثاثات الكنائس الريفية والمزارات ، لتصدر أساسا عن أناس يحترفون إنتاجها ، ويكاد يتعذر اعتبارهم ، رغم أنهم فى الغالب ريفيو الأصل ، من أبناء الريف .

ومن عجب أن ريجل ، الذى كان مدركا ومقدرا بل ومغاليا فى تقديره لأهمية الأحوال الاقتصادية بالنسبة للفن الفولكلورى ، قد أساء فهم الطبيعة الاجتماعية لهذا الفن وأعماه المعتقد الرومانسى القائل بروح الشعب الموحدة إلى حد أن ذهب إلى الزعم بأن الفن الفولكلورى يمثل « جملة الصور الفنية التقليدية التى تعتبر ملكية عامة لدى أفراد الشعب جميعا ، دون أن تكون ملكا لطبقة معينة مثل أصحاب العقارات »[1] . ومن الواضح أن آراءه الاجتماعية لم تتأثر ببصيرته الاقتصادية . فقد غاب عن ملاحظته أن ظاهرة مثل ظاهرة الفن الفولكلورى تتطلب بالضرورة وجود تمايز

---

(١) المرجع السابق

اجتماعي كما لا تتفق ومدرك الثقافة الموحدة أو الاتجاه النفسى الذى يسود أمة بأسرها .
ولا محل للحديث عن الفن الفولكلوري إلا حينما يكون قد قامت بالفعل فوارق طبقية وتعليمية ؛ فاذا لم تنشأ هناك صفوة اجتماعية وروحية ، فلا معنى للأخذ بمدرك الفن الفولكلورى ؛ ذلك لأن هذا الفن لا يكتسب من دلالة أو مغزى إلا بمقارنته بفن الطبقات المثقفة وبمصادر الإنتاج التى لا « تحمل طابعا فولكلوريا » . فالفن الفولكلورى ليس بفن جماعى ، بل إنه فن طبقة بعينها وفن وضع اجتماعى محدد ، على غرار فن الطبقة العليا . فالمجتمع الريفى الذى لا عهد له بالفوارق التعليمية (ولو أنه من وجهة نظر الحكومات لم يعد بعد موحدا تماما) ، مثل مجتمع العصر الحجرى أو مجتمع القبائل الجرمانية فى عصر الهجرات إنما ينتج فنا ريفيا وليس فنا فولكلوريا.
وقد عجز ريجل كما عجز بيلا بارطوك بأبحاثه المستفيضة فى ميدان الأغنية الفولكلورية عن ملاحظة هذا الفارق ، لضيق تصورهما الشديد « للشعب » Volk . ولعل ما ضللهما ، الحقيقة الماثلة فى أن الفن الفولكلورى الحديث يكاد يكون من عمل أبناء الريف وحدهم ، ومع ذلك فمن واجب المرء أن يقر بأنه ، على الرغم من أن الفن الفولكلورى جميعه إنما هو فن ريفى ، فليس من الممكن أن تندرج كل فنون الريفين تحت فئة الفن الفولكلورى . فطالما ظل ناقلو الثقافة من الريفيين ، كما كان الحال إبان العصر الحجرى الحديث وعصر الهجرات ، وجب على المرء أن يتحدث عن الثقافة الريفية والفن الريفى ، ولا ينبغى للمرء أن يتحدث عن الفن الفولكلورى إلا حينما يقوم إلى جانب « فن الشعب » (الذى تتألف غالبيته دون شك من الزراع الريفين) « فن الصفوة » أيضا . وإذا ما كنا سنصر على استخدام هذا المصطلح فى عصر كعصر « الهجرات » حيث لم يكن بعد قد ظهر ذلك التمايز الاجتماعى المتضمن فى مدرك الفن الفولكلورى ، فسوف يكون من المحتم علينا أن نطلق على إنتاجه الفنى برمته عبارة « الفن الفولكلورى » . ولكن ذلك من شأنه أن يؤدى إلى التباس معنى هذا المصطلح . وليس فى مقدورنا دون شك أن ننظر إلى منتجات ذلك العصر على اعتبار أنها « فن جماعى بدائى » ، ذلك أنه على الرغم من أن التمايز لم يكن قد تم بعد بين المستويات التعليمية ، فان ما أخذ به من موقف نفسى موحد تجاه الحياة ، الأمر الذى قد يوفر الأساس لقيام ثقافة جماعية ، لم يعد له وجود منذ زمن بعيد .

والحق أن مسألة ما إذا كانت قد قامت أصلا « ثقافة جماعية » إنما هى مظنة شك كبير ، مثلما هو الحال مع مسألة ما إذا كان مفهوم الثقافة لا يتطلب بالضرورة تمايز المجتمع فى صورة طبقات وأوضاع اجتماعية . وعند النظر إلى أى مستوى من مستويات التطور يجوز لنا فيه استخدام لفظة « الشعر » نجد أن الإنسان قد شب سيكلوجيا واجتماعيا عن مرحلة « الجماعية » على المعنى الذى قصده « نومان » . فلا يمكن تصور أن يكون الإنسان قد نظم الشعر قبل أن يصبح على وعى بنفسه بوصفه فردا أو قبل أن يميز نفسه عمن عداه ، أو يسعى على الأقل إلى ذلك . وربما كان من الممكن دفع الفردية إلى المؤخرة كما هو الحال مع الفن الفولكلورى ، ولكن هذه الفردية إنما تعتبر من مقومات أى نوع من النشاط الفنى . وإننا لنجد أن نومان يعود فيدس المدرك الرومانسى القائل « بروح الشعب » على علم الإنسان تحت قناع الروح الجماعية البدائية ، على الرغم من أنه يسلم بأن الشعر الفولكلورى ليس استمرارا مباشرا للشعر الجماعى البدائى وأن الشعب أو « الفولك » استمد تراثه من هذا الشعر مستعينا بقواعد النظم الفنى الشعورى حتى إن الأغنية المنظومة عن عمد قد تكون فى رأيه أقرب إلى الشعر الجماعى البدائى من الأغنية الفولكلورية[1]. بيد أنه كيفما كان تعريف المرء للنعيم المقيم الذى أحاط الإنسان الناطق بالشعر جماعيا فانه لا يحق التماس أصول الفن والشعر فى ظروف وأحوال لم يكن لدى الإنسان فى ظلها أى إحساس بالتاريخ فضلا عن اندماجه التام بالطبيعة . فالرغبة فى الفن والقدرة على إنتاج الفن يعتبران من القوى التى تتحدد تاريخيا ومن ثم لا تظهر فاعليتهما إلا فى نطاق موقف تاريخى[2] .

وإذا لم يكن فى الإمكان أن نطابق بين الفن الفولكلورى وبين الفن الإقليمى فانه لمن المتعذر كذلك أن نطابقه بالفن الريفى . فان ثمة سمة من أبرز سمات الفن الفولكلورى ألا وهى تناقضه مع فن المدن والمراكز الثقافية ؛ بيد أنه على الرغم

---

(١) Naumann, op. cit., pp. 6—7.

(٢) Alfred Götze : «Begriff und wesen des Volksliedes», Germanistisch-romanistische Monatshefte, IY (1912), p. 78 : C. Brouwer : Das Volkslied (1930), p. 116.

من كونه فنا غير حضرى أساسا ؛ فانه ليس بفن يود لو كان مدنيا ولكنه غير مستطيع ذلك . فالفن الإقليمى يتوقف دوما على ذوق البلدان الكبيرة ، ومن ثم فلا مندوحة من أن ينتابه شيء من الإحساس بالنقص ، أما الفن الفولكلورى فعلى الرغم من أنه يتوقف فعلا على الفن الذى تنتجه المدن والقصور والأديرة ، فانه يأبى محاكاته بطريقة شعورية عمدية أو فى استسلام وإذعان . وعلى الرغم من أنه فن من الدرجة الثانية ، إلا أنه لا يستلهم « المودة » أو تحدده رغبة ما فى إنتاج أعمال يتعذر التميز بينها وبين الأعمال التى يحاكيها . ثم إنه على الرغم من عزوفه عن محاولة اللحاق بفن المراكز الثقافية ، فلا تحدوه رغبة خاصة كذلك لأن يحتفظ بتقاليده بأى ثمن ، وهو على أهبة الاستعداد لأن يتخلى عنها حال أن يستحوذ على اهتمامه شيء جديد . ولا يهدف أهل الريف إلى أن يكون لهم فن يختص بهم ويخالف أساسا الفن السائد لدى بقية أعضاء المجتمع . وحسبنا شاهدا على ذلك قول أحد مشاهير المهتمين بدراسة الفولكلور « بأنه لم يكن هناك قط فن فولكلورى شعورى أى فن قصد إلى إنتاجه عمدا » [١] . وإن الحقيقة الماثلة فى أن معظم الأغانى الفولكلورية لا تستخدم اللهجات المحلية ، بل لغة المثقفين [٢] ، إنما تدل على أن أهل الريف أبرياء تماما من كل غرور وإعجاب بالذات فى هذا الصدد . أما الأغانى المحلية اللاهجة فهى فى العادة من صنع شعراء محترفين ، ممن يراودهم الإحساس بأن من واجبهم أن يبذلوا بعض الجهد فى سبيل النزول إلى المستوى الأدنى للشعب ، على حين أن أبناء الريف الأقحاح ، لا يتعمدون عند نظم قصيدة شعرية أن يكونوا « طبيعيين » بل إنهم يتأهبون لذلك بأفضل وآنق هندام لديهم ، عاطفيا ولغويا [٣] .

أما جمهور الأقاليم فهو بناية اجتماعية أعقد إلى حد بعيد من تلك التى يشير إليها الألمان بلفظة « فولك » (وهى التى أشرنا إليها بعبارة « أهل الريف ») . مثال ذلك أن الفن الإقليمى المصرى القديم الذى كان يتمايز بين إقليم وآخر والذى سعى جاهدا

---

(١) R. Forrer : Von alter und ältester Bauerakunst (1906), p. 6.

(٢) راجع. Eduard Wechssler : Begriff und Wesen des Volksliedes(1913), p.13.

(٣) Heinrich Morf : Das französische Volkslied : Aus Dichtung und Sprache der Romanen, II (1911), p. 90.

بعض الشيء فى سبيل مجاراة النشاط الفنى لدى القصور الملكية وأبنية المعابد ، لم يكن فنا فولكلوريا أو فنا ريفيا ، بالنظر إلى أن الداعين إليه كانوا يتألفون من صغار الأمراء الإقطاعيين الذين آثروا الانفصال شيئا فشيئا عن البلاط ، إلى جانب الإداريين الإقليميين الذين كانوا ينتمون إلى الطبقة الوسطى ، والذين تأثر ذوقهم فيما يرجح بالفن الريفى الأقدم عهدا ، وإن كانوا يرفضون هذا الفن شعوريا [١] . وعلى هذا النحو ذاته فان بعض الاتجاهات الإقليمية التى انبثقت إلى جانب الفن البيزنطى الرسمى ، لم تكن تمت فيما يبدو بصلة للفن الفولكلورى . وبالمثل ، فان المنتجات الفنية « لمدرسة راجبوت » التى مارست نشاطها فى الهند نحو عام ١٧٠٠ ، تعتبر نماذج للفن الإقليمى وليس للفن الفولكلورى [٢] . ومن ناحية أخرى ، فان الفن الإقليمى الرومانى المتأخر يحمل طابعا « ريفيا » صرفا ويبدو أنه المثل الأوحد على هذا النمط من الفن الذى كان له أعظم تأثير فى عصره والذى قدر له أن يحتل مكانا مرموقا فى تاريخ الفن . ومع ذلك فمن خطل الرأى أن نعتبر هذا الفن نتاجا روحيا لكون الريفيين « وثيقى الصلة بالطبيعة ، متأصلى الجذور فى التربة » [٣] . فليس للدور التاريخى لهذا الفن الريفى الإقليمى أية علاقة « بالشباب الدائم لأهل الريف » ، بل إنه أقرب صلة بتقادم العهد بالثقافة المدنية القديمة وانحلالها .

٣ – نظرية الاستقبال ونظرية الإنتاج :

لقد أصبحت الدعوى القائلة بأن الفن الفولكلورى يتألف من « سلع ثقافية انحدرت إلى أسفل » ، من الغلبة والشيوع بحيث إنه لم يعد هناك من يستريب فيها . ومؤدى هذه الدعوى أن الصور والطرز الفنية ثم الموضوعات والدوافع والأنماط ، والنماذج التصورية والانفعالية تنحدر عن المستويات العليا من الثقافة ، وهذا هو السبب فى أن الفن الفولكلورى ازداد فجاجة وخشونة وهمجية من جراء هذه العملية

---

(١) راجع Arnold Hauser : The Social History of Art (1951), I, 62—4.

(٢) راجع M. Harmon : «Primitive and Folk Art», in Standard Dictionary of Folklore, ed. M. Leach (1950), p. 896. Benjamin Rowland : The Art and Architecture of India (1953), pp. 202 ff.

(٣) F. A. Scheltema : Die deutsche Volkskunst (1938), p. 19.

من عمليات الترسيب . ومن الآراء الشائعة أن أهل الريف قوم غير منتجين أساسا ، فهم لا يكادون ينتجون أى شيء بأنفسهم ، بل إنهم يستعيدون فحسب ما سبق إنتاجه . « وليس لأهل الريف قدرة على التأليف بل إن غاية ما يفعلون هو التكييف أو على الأكثر التعديل ، وهم لا يبدعون بل يختارون وينتقون » (١) . والأغانى الفولكلورية ليست فى الغالب سوى انتحال وسرقة (٢) . فالشاعر الفولكلورى هو نموذج أصلى للهاوى الذى يستحضر فى ذاكرته شتى النماذج والأنماط عندما يتصدى « لصناعة الشعر » وهو لا يستطيع فكاكا من الأغنيات التى تحفظها ذاكرته، حتى إن ثمة أبياتا وعبارات وصوراً معينة تظهر فى شعره وكأنها منقولة نقلا حرفيا عن كل كلمة سمعها . ولكن الأمر يذهب به إلى حد أنه لا يبذل أية محاولة فى سبيل التخلص من نماذجه هذه ، فليس لديه أى طموح لأن يكون أصيلا . ولا حاجة به لأن يخشى المنافسة ، أو يطلب دعاية أو إعلاناً ، الأمر الذى يضفى على أدائه كله « طابع العصور الوسطى » ، الذى تقوم عليه الصبغة « القوطية » المزعومة التى تنسب إلى الفن الفولكلورى .

ويتضمن المبدأ القائل « بالسلع الثقافية المترسبة » إلى حد ما تفسيراً للطابع المتخلف للفن الفولكاورى . فان هذا الفن يسير على الدوام متعثرا خلف فن الصفوة ومتخلفا عنه زمنيا بفترة لا بأس بها حتى إننا نجد أن الاتجاهات المتعلقة بالطراز أو الذوق التى تعتبر متقاربة ذاتيا يقوم بينها فى كل من هذين المستويين المختلفين فاصل زمنى كبير . وقدر هذا الفاصل بنحو مائة عام ، كما أنه قد استشهد على هذه النظرية برمتها بشواهد مفيدة جيدة من منتجات الفنون البصرية (٣) .

أما بعد فسواء كان هذا البعد الزمنى صحيحا أو غير صحيح ، فلا سبيل إلى إنكار أن الفن الفولكلورى فن مختلف . والحق أننا قد لا نستطيع الاستدلال بالنسبة لحقب قديمة فى تاريخ الفن مثل العصور الوسطى ، على الأصل الفولكلورى لبعض الأشياء إلا بناء على طابع التخلف هذا .

---

(١) W. Tappert : Wandernde Melodien (1868), p. 38.

(٢) Gabriel Vicaire : Etudes sur la poésie populeire (1902), p. 80.

(٣) Meier : Kunstlieder in Volksmunde, p. XIV.

ولا يفقد فن الصفوة عندما يصبح فنا شعبيا وريفيا صدق تمثيله للعصر فحسب بل يفقد كذلك فى الغالب الأعم صفته الجمالية . إذ تعالج موضوعاته معالجة عادية غير متميزة وتظهر أساليبه وحيله بمظهر مضطرب مهوش ، وتوحى النتيجة النهائية عادة بأنه أشبه بمحاكاة ساخرة لأصل لم يفهم على الوجه الصحيح . وأهل الريف لا يقيسون الفن بمقاييس جمالية ؛ كما لا يعتبر الفن الفولكلورى « فنا » إلا لدى المثقفين ، أما هؤلاء الذين يبدعونه فلا يدركون أنهم أنتجوا شيئا يخرج عن نطاق المألوف من العادات اليومية والحاجات العملية . ويفتقر أهل الريف إلى كل من القدرة على تصور الفن فى صورة نشاط خاص قائم بذاته ، والقدرة على التميز بين ما فيه من غث وثمين . وإن أى جامع للأغانى الفولكلورية تثبت له خبرته الخاصة أن الريفى عندما يطلب إليه الغناء يفرغ كل ما فى جعبته ويلقى بخليط من أحسن أغانيه الفولكلورية وأشدها أصالة فضلا عن المقطوعات الهزلية وأغنيات المدينة الشعبية الرائجة دون تفرقة أو تمييز (١) .

بيد أن هذا الافتقار إلى القدرة على الحكم الجمالى لدى أهل الريف لا يدل على أى وجه على حقارة إنتاجهم فهم يبتكرون كما يفعل الطفل ، فى براءة ولا مبالاة ودون نقد أو تمحيص ، دون أن ينفى ذلك بالضرورة تمتعهم بالموهبة . أما عبارة « فاجية » المأثورة التى تقول « إن الأدب والفن لا يشيعان على النطاق الشعبى إلا لكونهما فى مستوى متواضع »(٢) La littérature et l'art ne sont populaires qu'à condition d'être médiocres فان جاذبيتها إنما تكمن فى أنها تحطم تماما الأوهام الرومانسية. ولعلنا نكون أقرب إلى الصواب إذا قلنا إن الذوق الفولكلورى غير ثابت ولا يعتمد عليه ، بيد أنه من حسن الحظ أن أهل الريف لا يخضعون كلية لذوقهم الخاص فى إنتاجهم للفن . وإذا ما نحن سلمنا بذلك ، فلا ينبغى أن نتورط مرة أخرى فى متاهات الرومانسيين ، الذين ينسبون إلى الفرد كل ألوان القوى والقدرات والأنشطة التى لم يكن على وعى بها إطلاقا والتى لم يكن له بازائها من حول أو طول ، والتى لا بد أن تكون ، بناء على ذلك ، مستوحاة من ذكاء ما عالى المرتبة . أما

---

(١) راجع Henri Davenson : Le Livre des chansons (1946), pp. 26—7.

(٢) Emile Faguet : Politiques et moralistes, I, 167.

الحقيقة الماثلة فى أن أهل الريف ، إما عن رغبة مجردة لإنتاج شيء ما أو لأنهم لا يدرون كيف يمارسون هذا النشاط ، يسارعون إلى الاستحواذ على الصور التقليدية الجاهزة التى لا يعرفون فى الواقع كيف يستخدمونها فلا تدل بحال على أن هذه الصور قد واتتهم طائعة مختارة دون جهد أو عناء . فالتقليد ينشأ أولا وقبل كل شيء عن إنجازات شخصية تشق طريقها عبر الفن الفولكلورى ، وهذا حق سواء ذهبنا مذهب القائلين « بنظرية الاستقبال » ، وعلى الأخص تابرت Tappert وفورر Forer وماير Meier ونومان Naumann فاعتبرنا العملية عملية إعادة سيئة متخبطة لصور كان لها فى الماضى نمط أرقى ؛ أو أخذنا برأى أصحاب نظرية « الإنتاج » ، أى الرومانسيين ابتداء من جريم Grimm حتى جوزيف بومر Joseph Pommer فى اعتبارها عملية إبداع أصيل .

ومن بين دعاوى « نظرية الإنتاج » غير المحققة ، ما قال به بومر من أننا قادرون على التعرف للوهلة الأولى على ما إذا كانت الأغنية فولكلورية أو فنية ؛ وإنه من غير المعقول أن تتوافر فى أغنية لا تنتسب إلى أصل ريفى تلك المزايا الفنية الكبرى التى تنطوى عليها الأغنية الفولكلورية . والواقع أن مجانبة أئمة الخبراء والعارفين الصواب مرة بعد أخرى حول هذه النقطة ذاتها إنما تقوم شاهدا على خطأ ظنون الرومانسيين وحدوسهم . والواقع أن تاريخ الأبحاث الحديثة فى ميدان الأغنية الفولكلورية يقوم فى الغالب الأعم على اكتشافات تثبت أن الأغنيات الفولكلورية لا تعدو كونها بصفة عامة « أغنيات فنية تؤدى على طريقة أهل الريف » (Kunstlieder im Volksmunde) ولا محل للاعتراض بأن هذه النظرة لا تصدق على الأغنيات الفولكلورية جميعا ، وحسبنا ما ثبت من أن كل نمط من أنماط الأغنية الفولكلورية كان له أصل فى تكوين يختص بفن شعورى ، وأن الدعوى القائلة باستعارته على الصورة السابقة لا تناقض الخاصيات المميزة للشعر الفولكلورى أو الأغنية الفولكلورية .

وإن لم يكن ثمة محل للجدل فى صحة الدعوة الأساسية « لنظرية الاستقبال » ، فقبولنا لهذه النظرية مرهون ببعض التحفظات . فينبغى أولا وقبل كل شيء أن نحد من غلواء ذلك التضاد المفرط الذى تقيمه هذه النظرية بين ما هو « طاف على

السطح » وما «قد هبط إلى القاع » ، وبين « المثقف » و « غير المثقف » وبين الفن الذى يخاطب العارفين والخبراء والفن الذى يخاطب الجماهير . ومثلما يبدو عليه الحال دائما فى التاريخ فاننا لا نقف على مهاو سحيقة يستحيل تخطيها ، بل نجد على الأرجح طريقا ذا ممرات وجسور ثم شعاب جانبية . وعادة ما تنطلق المحاولة الأولى لشرح وتبسيط الآثار الفنية الصعبة التى يسهل تذوقها من أعلى المستويات وأرقاها . فلا تقتصر محاولة تقديم أعمال فنان صعب إلى دوائر أوسع ومجالات أرحب ، على حوارييه ومقلديه، بل إن هذا الفنان نفسه — ما لم يكن بالغا حدود الرعونة والصلف — يقوم فى العادة ببعض التنازلات لصالح الجمهور وذلك من شأنه أن يدفع بعجلة نشر أعماله تدريجيا على الصعيد الشعبي . وسرعان ما تتولى المدارس والمعاهد والمتاحف والمعارض والكتب والجرائد والمجلات على اختلافها هذه المهمة فتقوم عن طريق المدرسين والنقاد والناشرين بها بدور الوساطة بين الفنانين والجمهور ؛ أما ثمن دخول هذا الجمهور حرم المستوى الأعلى فهو ذلك التنازل الذى يتكبده الفنانون .

لقد كان الرومانسيون أول من نبهوا الأذهان إلى طابع الميوعة الذى تتسم به الحدود القائمة بين الشعر الفولكلورى والشعر الفنى . وقد نادى أخيم فون أرنيم فى رسائله إلى جاكوب جريم بأنه لا وجود « لشعر الطبيعة » المطلق ، لأنه ، على حد قوله ، « ليست هناك لحظة بغير تاريخ »[1] . وهو يعنى « بالتاريخ » دائرة الانتقالات والتوسطات التى يتحول فيها فجأة الفارق فى الدرجة إلى فارق فى النوع ، وحيث ينبغى توخى الحيطة والحذر عند استخدام مدركات جامدة مثل أعلى وأسفل وتلقائى واصطناعى ، وشعر فولكلورى وشعر فنى . فاذ يبدأ التاريخ الذى يعتبر جوهر الحياة الإنسانية ، تكون مملكة الطبيعة البحتة قد انتهت ، ولا يقوم بعد ذلك غير توافقيات بين الطبيعة والفن . فاذا ما أدركنا ذلك فلن تقدم لنا أى من نظرية الإنتاج أو نظرية الاستقبال تصورا مرضيا تماما للفن الفولكلورى . فالحدود التى ترسمها النظرية الأخيرة لا تقل جمودا وصرامة عن تلك التى ترسمها النظرية الأولى بالنسبة « للتلقائية » و « القابلية » كما أن مدركاتها تعتبر مغالية فى لا واقعيتها ورومانسيتها

(١) Letter of July 14, 1811, quoted by R. Steig : Achim von Arnim und Jacob Grimm (1904), p. 134.

ذلك لأنها تأخذ بدورها بأسطورة القدرة الإبداعية ، مع فارق واحد وهو أنها تعكس الآية فتنسب كل قدرة إبداعية حقة إلى الصفوة المثقفة .

والمثلب الأساسى الذى تنطوى عليه نظرية الاستقبال يكمن فى تجاهلها للحقيقة الماثلة فى أن انتقال الصور الفنية والموضوعات الفنية إلى الفن الفولكلورى يتوقف دوما على تحقق ظروف معينة . فعملية الاستقبال لا تتم آليا قط ، بل إنها تكشف عن قواعد معينة فى الانتخاب يثبت أهل الريف من خلالها ذوقهم الخاص وإحساسهم المميز بالصورة . ولا يكفى أن نقرر فحسب أنهم إنما يستمدون فنهم من طبقات اجتماعية عليا ، فمن واجبنا أيضا أن نسعى إلى الكشف عن الطريقة التى تتم بها عملية الاستعارة هذه ، والقواعد التى تقوم عليها . ونظرية الاستقبال لا تهتم بغير الجانب السلبى من عملية قد يبدو جانبها الإيجابى للوهلة الأولى تافها ، ولكن تجاهله غير مستطاع . ومن ثم فان المهمة الحقيقية الملقاة على عاتق الناقد الفنى هى المصادقة على واقعة التحول ثم الكشف عن القواعد التى تتحول المادة بموجبها إلى فن فولكلورى . وليس من اليسير تحديد المعايير الصورية لهذا الفن ، ولكن المذاق الفولكلورى للعمل — سواء كان أصيلا أو دخيلا ، أوليا أو مقلدا ، عضويا أو اصطناعيا — قل أن تخطئه الفراسة . ولكن السؤال الحقيقى إنما ينصب على الخاصيات التى ينبغى توافرها فى الأثر الفنى النابع عن المثقفين حتى يمكنه أن يرضى رجل الريف وينال قبوله ، ومبلغ قيمة ما يسهم به الريفى حين يتسلم هذا الأثر ويعدله ، وإن كان إسهامه هذا لا يتطرق إليه الشك ، فمن غير المقطوع به بحال ما إذا كان للطابع الخاص للفن الفولكلورى أصل يعود إلى ما قبل التاريخ ، كما يسود الاعتقاد غالبا . وقد يكون الولع بالأشكال الهندسية فى الفن الريفى سمة تعود إلى العصر الحجرى الحديث حقا ؛ ولكننا قد رأينا أن الفن الفولكلورى ليس مجرد نظير للفن الريفى . كما أنه يتعذر إثبات الإتصال التاريخى لهذه النزعة الهندسية حتى بالنسبة للفن الريفى . أما بيلا بارطوك الذى تستوى فى نظره الموسيقى الفولكلورية مع « موسيقى الريف أو القرية » والذى ينادى بأن الريفيين تعوزهم القدرة على تأليف الألحان ، لا ينسب إليهم فحسب دافعا إلى تحويل الموضوعات الموسيقية التى التقطوها بطريقة معينة

محددة (١) ، بل إنه يذهب إلى تقرير أن الأسلوب الموحد للأغنيات القروية المجرية يقوم على أساس « سلم حماسى النغمات وقديم وغير كامل ، كان أسلافهم الأوائل قد أتوا به من آسيا »(٢). ولكنه لا يقدم لنا أى دليل على هذا الاتصال التاريخى غير المتقطع المزعوم . ويمكن القول بوجه عام إنه حين يقال إن الفن الفولكلورى يمتد أصله إلى ما قبل التاريخ ، فان الدافع وراء ذلك هو الرغبة فى المناداة بطابعه البدائى على نحو ما قرر الرومانسيون ، دون الرغبة فى مجرد الامتداد بالحدود التاريخية التى يقوم فى نطاقها بالفعل هذا الفن الفولكلورى أو ذاك . غير أن أهم ما فى الأمر هو تأكيد قيامه على الدوام داخل حدود معينة . أما أن يكون له طابع مميز فلا يعنى ذلك أنه بقى دون تغيير أو تبديل على امتداد التاريخ جميعه (٣).

أما التأثير الذى يخلفه الفن الفولكلورى على الصور الأكثر إرهافا وتهذيبا فيواجهنا بمشكلة خاصة . فمما لا شك فيه أن الأغنية الفولكلورية كان لها بين الحين والحين أثر حاسم على الشعر والموسيقى فى صورتهما المرهفة التهذيب حتى إننا لنجد مبررا للقول بأن السلع الثقافية « تطفو » مثلما « تنغمر » أيضا . ولقد استخدمت الألحان الفولكلورية ، وبخاصة على يد هايدن وموتسارت وبتهوفن وشوبرت كموضوعات للتكوين الموسيقى (٤) ، بالكثرة ذاتها التى استخدم بها الشعراء الرومانسيون موضوعات الشعر الفولكلورى . ولكنه بغض النظر عن الحقيقة الماثلة فى أن الموسيقى الفنية لا تقوم فى مثل هذه الحالات بشىء سوى استعادة ما سبق أن استعارته الموسيقى الفولكلورية منها فى الأصل ، فان هذه الإستعارات ، شأنها فى ذلك شأن معظم التأثيرات الخارجية التى يتعرض لها الفن ، لا تحمل فى حد ذاتها صفة الإبداع بل إنها تتيح فحسب الفرصة للإحياء الباطنى . ولم يكن للشعر

---

(١) Bela Bartôk: «Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige kunstmusik», Melos (1920); «Hungarian Peasant Musie», The Musical Quarterly, XIX (1933), 286.

(٢) Bartôk : Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Vӧlker (1935), p. 1.

(٣) راجع Meier : Das deutsche Volkslied, p. 7

(٤) Walter Wiora : «Volkslied», Deutsche Philologie im Aufbau, ed w. Stammler (1954) colamn 40.

الفولكلورى أو الموسيقى الفولكلورية أن تمارس نفوذها – بقدر ما لم يكن للعالم القديم أن يمارس نفوذه لدى عصر النهضة أو يؤثر من العصور الوسطى – على المذهب الرمانسى ، إلا لأن مقومات هذه التأثيرات كانت قد ظهرت بالفعل ولأن الناس قد بثوا فى مصادر الوحى هذه مشاعرهم وأفكارهم وتصوراتهم ، قبل أن يشرعوا بالفعل فى استغلالها والإفادة منها . والفن الفولكلورى الذى يبدو أن حركات الإحياء الموسيقى قد انبثقت عنه ، لا يعدو فى واقع الأمر كونه شيئا ارتبطت به إرادة البعث والتجديد ، لقد كانت مثل هذه الإرادة على البعث بل اتجاهها العام كذلك قائمين بالفعل . كما أن اكتشاف بارطوك للموسيقى الفولكلورية المجرية وتقويمه لها على أسس جديدة لم يكن سوى تعبير عن مقاصده الفنية الخاصة التى تولدت عن نفوره من النزعة الرومانسية المتأخرة وترجمته الخاصة للمذهب التأثرى . وكل من عملية الانتخاب التى قام بها عند انتقائه للأغانى القروية والتفسير الذى وضعه للمادة التى حصل عليها فى سياق مؤلفاته الموسيقية إنما يحملان تماما طابعا شخصيا إبداعيا ؛ فان الناس يستمعون اليوم إلى الموسيقى الفولكلورية المجرية بمسمعيه هو . وعلى ذلك فانه من العسير أن نرسم حدا فاصلا بين الاستقبال والإنتاج بالنسبة للفن الذى « يحلق عاليا » ، وذلك يصدق على الفن الذى لا يبلغ مثل هذا المستوى أيضا . وحينما يتيسر رسم هذا الحد ، فان مجرد القول بأن الفن المرهف التهذيب يستمد إيحاءاته وحوافزه من الفن الفولكلورى لا ينبئ بشىء حول القيمة الجمالية للإنتاج الذى تحفز إليه مثل هذه المنبهات . وبالنسبة للفنان الأصيل ، فان أشد المنبهات اختلافا وتباينا قد تؤدى بالمثل إلى نتائج طيبة ، كما أن المنبهات والخبرات ذاتها تفضى إلى نتائج شتى لدى الفنانين ذوى المراتب المختلفة . ولا عجب ، فان الطرز المجرية لدى كل من ليست وبارطوك لا تحمل من صفة مشتركة غير كونها طرزا مجرية .

٤ – الارتجال والتنميط :

وأبرز فارق بين الأغنية الفولكلورية والأغنية الفنية هو انتشار الأولى على أوسع نطاق وأعمه فضلا عن أن الفن المرهف التهذيب يخاطب كذلك أذواق واهتمامات جماعة متآلفة موحدة إن فى قليل أو كثير ، ولكنه يتجه على الأرجح إلى العضو الفرد

فى هذه الوحدة ، ويرتبط بتلك التجارب والمشاعر والميول التى من شأنها أن تميز الفرد عن غيره وتعزز شعوره بشخصيته . وعلى النقيض من ذلك فان الفن الفولكلورى لا يعقد صلته بغير المضامين العاطفية التى إما أن يشترك فيها الجميع اشتراكا منبثقا من بواطنهم ، وإما أن يتمثلها مباشرة أعضاء المجتمع جميعا . أما الشرط الأساسى لوجود الأغنية الفولكلورية فهو رواجها أى صلاحيتها للقبول الفورى من جانب جميع أفراد الجماعة . ويقوم الطابع الجماعى للفن الفولكلورى على أساس من كونه غير مملوك لأحد ، فان أحدا من الناس لا يفكر فى أن يطالب شخصيا بحقوق تأليفه .

والواقع أنه لا يتحتم بالضرورة أن تكون آثار الفن الفولكلورى مجهولة المؤلف ، ولكنها ينبغى أن تحمل على الدوام طابعا لا شخصيا ، وقد تتوافر الأصالة لها فى موضع أو آخر ، بيد أنها لا تطلب الأصالة أو تسعى إليها ، وربما حظى أصحابها فى كثير من الأحيان بموهبة خاصة ، ولكنهم لا يحاولون أن يجعلوا لأعمالهم صفة مخالفة متميزة عما قد يكون جيرانهم قد أنتجوه . ولا يعتبر الفن الفولكلورى صراعا فرديا مع مشكلات الحياة كما هو الحال مع الفن المرهف التهذيب . وكل شىء فى الفن الفولكلورى إنما يتحرك فى نطاق من المواضعات الثابتة ، فى حين تتحول أشد الصور تمسكا بالمواضعات والتقاليد ، لدى فن المثقفين ، إلى وسائط للتعبير الفردى ، ومع ذلك فان هذه الخاصية المميزة للفن الفولكلورى لا تصدر عن شعور حاد عميق بالتضامن أو التكافل الاجتماعيين ، الأمر الذى لا وجود له حقيقة ، بين أهل الريف إلا فيما ندر . كما لا ينشأ كذلك عن افتقار غير عادى إلى الطموح والكبرياء ، بل إنه ليرد فحسب إلى الوظيفة الخاصة التى يؤديها الفن فى حياة أهل الريف . فبالنظر إلى أن هذه الأعمال لا تمثل فى الغالب مصدرا للربح أو ميدانا للمنافسة ومن ثم تفتقر إلى الصبغة الذاتية الحادة التى تميز فن المثقفين ، فلا يحس المرء إزاءها بأنها تعبير عن شخصية بعينها ، على الرغم من إمكانية نسبتها من بعض الوجوه إلى شخص مفرد . وبامكاننا أن نرى كم يولع ابن الريف بأن يضع اسمه مقرونا بالتاريخ على أشياء من هذا النوع — وهذا ليس بتاريخ صناعتها بل بتاريخ استحواذه عليها — دون

أن يبدى أدنى اهتمام بصور الأشخاص أو غيرها من صور عبادة الشخصية [1] . ومع ذلك ، فهنالك فوارق تاريخية فى هذا الصدد بين المجتمعات القومية المختلفة ، وقد يذهب الأمر فى ظل ظروف معينة إلى أن يوجد إلى جانب النزعة الفردية لدى الطبقات العليا إحساس مماثل بالشخصية بين أهل الريف . ولا يزال أهل الريف فى كثير من أنحاء العالم يعيشون فى المناخ الروحى للعصور الوسطى ؛ غير أن أساوب حياتهم قد قارب بالفعل فى بعض البلاد نمط الحياة لدى العمال الصناعيين .

ولقد كان الارتجال فى نظر الرومانسيين سمة أساسية للفن الفولكلورى ، فهو نظير الوحى الذى يأتى إلى الشاعر من عند الله ، كما أنه دليل على الطبيعة الغريزية للإبداع الفنى . وقد سبق أن قرر هيردر أن « الشعر الطبيعى » ، على خلاف الشعر المثقف ، إنما هو مظهر تلقائى لا شعورى ساذج للشعب ، الذى يصدح كالطير وينمو ويزهر كالنبات . أما بالنسبة للرومانسيين أنفسهم فان أثمن ما فى الشعر الفنى هو تلك السمات التى تكشف فيما خيل لهم عن روح التلقائية والسذاجة التى يتميز بها الشعر الفولكلورى . ولكنهم كانوا حقيقة على وعى بقصور وجهة النظر هذه فان تشارلس لامب يميز أساسا بين موقفين مختلفين من الفن : « أن يحلم الشاعر بأنه متيقظ ، وألا يستبد به الموضوع الذى يعالجه بل تكون له السيادة عليه » . ولا نرى مالرو إلا معلنا صورة أخرى من هذه الفكرة حين يقول عن فن الطفل «وإن كان الطفل يبدو فى كثير من الأحيان شاعرا ، فهو فى الحق ليس بشاعر ، لأن موهبته تستحوذ عليه دون أن يكون هو المستأثر بها » Si l'enfant est souvent artiste, il n'est pas un ariste, car son talent le possède, et lui ne le possède pas وعلى النقيض من الفنان الناقد الواعى فان ميدعى الفن الفولكلورى إنما ينتسبون بغير شك إلى تلك الفئة ذاتها التى ينتسب إليها الطفل والبدائى وصاحب الشخصية السيكوباتية ، فكل هؤلاء مسودون بموهبتهم الطبيعية لا سادة عليها .

بيد أنه من الخطأ أن نعزو إلى ارتجال المغنى الفولكلورى صفة الأصالة التامة أو السذاجة والتلقائية المطلقة . فالأمر على خلاف ذلك ، فان هذا الارتجال يتألف

---

(1) A. Haberlandt : «Gedanken über volkskunst,» Die bildenden Künste, II (1919). 230. Karl Spiess : Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn (1925), p. 70.

إلى حد بعيد من صيغ محددة وموضوعات تقليدية وعبارات نمطية ونعوت وتشبيهات وصور ثابتة وألوان من التعبيرات المتكررة والاقتباسات الذاتية المتواترة ثم الاستهلالات والخاتمات النمطية المتواترة ؛ وهذه كلها تمنحه طابعه الخاص . وإن أروع الملاحم البطولية وأبسط الأغانى الفولكلورية لتسير وفق أنماط محددة ثابتة وتستعين برصيد جاهز من الأساليب والحيل . ولا تصبح الصور الشعرية صورا تقليدية بعد أن ترتجل [١] ، بل إن بوسعنا القول بوجه عام بأنه لو لم يكن لدى الشاعر مواضعات ثابتة يمكنه الرجوع إليها لما كان فى مقدوره ارتجال هذه الأشعار . ويبدو أن الطريقة التى كان يتبعها مغنو « القيرغيز » Khirgiz هى عين الطريقة التى سارت عليها الأشعار الهومرية [٢] ، « فقد كانت تنظم مثلما تنظم الفسيفساء من عدد لا حصر له من المقطوعات المحفوظة التى تصف بعض الأحداث والمواقف النمطية المتواترة مثل مولد البطل وطفولته وقيمة أسلحته واستعداده وتأهبه للقتال والحوار الذى يدور على ألسنة الأبطال قبل بدء المعركة ثم وفاة البطل ، إلى آخر ذلك [٣] .

ويستعين الشعر الفولكلورى دائما بالصيغ ، ولكن ذلك لا يستتبع كونه سكونيا أو غير قادر على التطور . فإن كانت عناصر الطراز وأساليب الأداء تعاود الظهور مرة بعد أخرى ، فان بنية المقطوعة ، على الإجمال ، تتعرض لعملية تغيير وتدفق دائمين . ولا تشب الأغنية الفولكلورية قط عن طوق حالة السيولة هذه كما أن ليس لها من شكل ثابت ، بل إن كل صورة من صورها تعد مرحلة من مراحل الانتقال . ومن ثم ، فان من الممكن اعتبار الشعر الفولكلورى الموضوع النموذجى لأبحاث الطراز ، حيث إن الانقطاع فى مجرى التطور الذى يؤدى إليه كل أثر يبدعه فنان عظيم لا وجود له هنا . فليست الحدود التى نضربها حول حياة الأغنية الفولكلورية ونموها غير حدود مصطنعة . ولا يعتبر الفن الفولكلورى سلعة تنتج بقدر ما يعتبر نشاطا يمارس ؛ ولقد سبق أن أشار « شتاينهال » إلى أن الشعر الفولكلورى إنما هو

---

(١) H. M. Ghadwich : The Growth of Literature (1925—39), III, 669.

(٢) George Thomson : Studies in Ancient Greek Society, I (1949), 527—40.

(٣) Meier : Werden und Leben des Volksepos (1909), p. 13.

« اسم فعل » nomen actionis ، بمعنى أنه ظاهرة قريبة الشبه تماما بظاهرة اللغة . وليس ثمة نص معتمد بعينه للأغنية الشعبية ، فأى نص لها يعادل فى مشروعيته أى نص آخر . وهى تبدو ، فى هذا الصدد ، على النقيض تماما من فكرة الأثر الفنى لدى علم الجمال التقليدى . وإن الأمر ليتطلب فى حالة ما إذا أراد المرء تعديل هذه الفكرة ، تقريب الشقة التى تفصل بين الفن الفولكلورى والفن المرهف التهذيب من وجهتين على أقل تقدير . فمن ناحية ، يحتفظ الأثر الفنى مهما بلغ من روعة واكتمال بشىء من الطابع الاتفاقى التمهيدى القابل للتغير ، كما هو حال صور الفن الفولكلورى فى ازدهارها وأفولها . حيث إن أوفق حل جاء به الأثر الفنى إنما يعتبر واحدا من عديد من الإمكانات كما أنه لا يعتبر على الدوام أفضل ما كان فى مستطاع الفنان . ومن ناحية أخرى ، فانه على الرغم من أن العمل الفنى يبدو كما لو كان يستمد صورته الثابتة الأصيلة على يد الفنان ، فان كل تفسير جديد إنما يغير من معناه ومضمونه . فالأجيال المختلفة تشتغل بالكتابة والرسم والتأليف على غرار أعمال الأساتذة العظام وذلك على الصورة التى يقوم بها أهل الريف بالغناء والرواية على منوال ما لديهم من أغانى وأقاصيص . ويمكن القول فى واقع الأمر بأن العمل الفنى يصيبه التحلل بمضى الوقت ثم تعاد صياغته مثلما تتقادم الأغنية الفولكلورية وتعاد صياغتها من جديد . وإن تسجيل الأغانى الفولكلورية ، الأمر الذى تضيع بدونه هذه الأغنيات فيما يقال ، من شأنه أن يبطىء من سير هذه العملية ولكنه لا يؤدى إلى توقفها .

وما يسهم به أهل الريف جماعيا فى هذا الشأن يقوم على وجه التحديد على مثل هذا التدمير والتحطيم للمنتجات الأجنبية التى ترد إليهم من ثقافة أعلى . ولكن القول بأن هذه العملية سلبية الطابع تماما لايصدر إلا عن غلاة المشايعين لنظرية الاستقبال . والحقيقة أن عملية « التغنى بلحن حتى الموت » Zersingin قد تكون مصدرا لقيم إيجابية إلى أقصى حد ؛ فهى توفر العناصر الصورية التى تحيل الأغنية الفنية إلى أغنية فولكلورية . أما تلك البنية المتأرجحة المتقطعة العشوائية التى يظهر عليها الشعر الفولكلورى فلا تزيد على كونها أوضح هذه العناصر وأبرزها . ولعله من الممكن ، ولو أن ذلك ليس شرطا واجبا ، أن نربط بين التعبير الموجز لدى الأغنية

الفولكلورية والقصة الشعرية الفولكلورية ـ ذلك الإيجاز الذى يتفق من بعض الوجوه ونزعة التنميط الهندسى فى الفنون الفولكلورية البصرية ـ وبين ظاهرة « الغناء حتى الموت » . فتحلل الصورة قد يسفر عن الإطناب بقدر ما قد يؤدى إلى الإيجاز .

ويشترك فى مبدأ الانحلال كل من المدركين القائلين « بالتشوش » و« التشويه » اللذين وصفت بهما الخصائص الشكلية للفن الفولكلورى ، وصفا صحيحا وإن كان غير كامل [1] . ويهدف هذان المدركان إلى تأكيد « انحلال الحياة العضوية » فى الطبيعة ، ولكنهما يرميان كذلك إلى تنميط الصور الطبيعية وتحويلها إلى شىء زخرفى أساسا . وقد تأثر أصحاب هذين المدركين بالحقيقة الماثلة فى أن أهل الريف الذين هم ألصق الناس فى عيشهم بالطبيعة ، لا يكنون أية عاطفة مميزة من الحب لها . ولا تكشف هذه الحقيقة فحسب عن جانب جوهرى من نفسية أهل الريف ، بل تشير كذلك إلى أحد العوامل الهامة التى تحدد موقفهم من الفن . فان الطبقات الدنيا تقابل بعدم الاكتراث واللامبالاة التامة ، إن لم يكن بالنفور والاشمئزاز كل ما يتصل بظروف حياتها الجارية وما يتعلق بمشاغلها ومشاكلها اليومية . وفى هذا ما يفسر كلا من اهتمامها بأوصاف حياة الطبقة العليا من جانب وكراهيتها من جانب آخر للمذهب الطبيعى الصرف . وتكشف هذه الظاهرة فى وضوح تام عن تأثير الظروف الاقتصادية والاجتماعية على قواعد الطراز ومعايير الذوق . فمثل هذه الظروف تعلل اقتصار الفن الفولكلورى على إنتاج وزخرفة الحاجيات التى ينتفع بها وتحاشيه تصوير الصور الآدمية أو الحيوانية التى تتطلب درجة عالية من مهارة التقليد والمحاكاة .

ولم تتغلغل صور الشكل الآدمى إلى الطبقات الاجتماعية الدنيا إلا بعد اختراع الأساليب الصناعية المختلفة فى طباعة المستنسخات ، كما أنها لا تظهر حتى القرن الثامن عشر فى أى شىء يمكن أن يسمى بالفن الفولكلورى . أما الأحوال التى

---

(١) Kurt Freyer : «Zum Problem der Volkskunst», Monatshefte für Kunstwissenschaft, IX (1916), 223 ff., Fränger : op. cit.

يصفها بلزاك فى مؤلفه « أوهام ضائعة » illusions perdues ، حيث تظهر أكواخ القرويين وقد ازدانت بصور مأخوذة عن قصص « اليهودى التائه » و « روبرت الشيطان » و « ماجيلون الفاتنة » — وغيرها من مطبوعات مطابع السيدة سيشارد فترجع إلى أوائل القرن التاسع عشر [1] . وتمثل هذه المطبوعات ، فضلا عن الكتيبات الأدبية الشعبية المصورة ، الصور الفنية التى يقوم فيها أهل الريف بدور المستهلكين فقط ، والتى لا بد من اعتمادهم فى الحصول عليها اعتمادا كليا على منتجات الفنانين والصناع الحرفيين الأخصائيين . وإذا ما أخرجنا من حسابنا أصحاب الأرض الأثرياء ، فسنجد أننا نكاد لا نستطيع تحديد التاريخ المتأخر جدا الذى يرجح أن يكون أهل الريف قد بدأوا فيه يبتاعون المنتجات الفنية . ولقد ذهب الأمر إلى حد أن ما كان يسمى « بالكتب الشعبية » لم يكن يباع بثمن فى متناول سواد أهل الريف . وحسب المرء أن ينظر إلى ذلك القطع الأكبر الحائل الذى ظهرت عليه نماذج الطباعة الأولى فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ليدرك أن هذه الكتب ، شأن مخطوطات العهود المتقدمة ، استهدفت جمهورا راقيا ثريا . ولعل هذا الجمهور قد ضم المراتب العليا بين أهل المدينة فى وقت مبكر نسبيا ، أما متوسطو الحال من أبناء المدينة فقد شملهم فى تاريخ متأخر بعض الشىء ؛ بيد أنه قد مضى وقت طويل دون شك قبل أن يكون هناك مجال للحديث عن شراء أبناء الريف للكتب . ولقد كان الشرط الأول لتحقيق ذلك تخفيض أثمان المنتجات بتصغير حجم الكتاب إلى « قطع الثمن » واستخدام القوالب الخشبية ذاتها بطريقة آلية بعض الشىء فى تزويد النصوص المختلفة بالصور .

وإلى جانب الفنون الجميلة توجد بطبيعة الحال أنواع أخرى من النشاط الفنى الذى لا يقوم فيه أهل الريف إلا بدور المستهلكين لأن هذه تتطلب طائفة من الصناع ممن لهم صلة بالطبقات المثقفة كما تستلزم نظاما محكما للإنتاج . ولعل المتجين فى بعض الفروع مثل فن الرسم على الزجاج كانوا فى الأصل من أبناء القرى ، بيد أنه حتى

---

(١) Honoré de Balzac : Illusions perdues, III, Les Souffrances de l'inventeur.

(٢) راجع W. Liepe : «Volksbuch,» Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, ed. p. Merkler and w. Stammler. III (1928—9),484.

فى مثل هذا الميدان المحدود يعتبر تقسيم العمل على أسس عقلية من الأهمية بمكان لتحقيق النجاح الاقتصادى حتى إن ذلك النوع من الإنتاج لم يكن يتفق إلا فى النادر وظروف الحياة والعمل فى الريف . وعلى أية حال فان قواعد الذوق التى تحكم هذا الإنتاج من شأنها أن تتيح لنا أن ندرج منتجاته عن حق تحت باب الفن الفولكلورى . أما بالنسبة للمنتجات الأخرى مثل الرايات واللافتات ومصنوعات الحديد المشغول والزخارف الخشبية المحفورة فى الأراجيح والسفن والعربات ، فان العلاقة بين المنتجين وأهل الريف تتفاوت بين حالة وأخرى ، ولكن الحقيقة الماثلة فى أنها منتجات صناع مهرة لا تحول فى حد ذاتها دون أن يكون لهذه المنتجات طابعها الفولكلورى .

٥ – بواكير الفن الفولكلورى :

ومهما بالغنا فى الأخذ بالاتجاه المؤيد لاستقلال الفن الفولكلورى وقيمته وتأثيره فلا بد لنا من أن نقطع برأى فى مسألة أخرى . فهل من الميسور القول بأن للفن الفولكلورى تاريخا مستقلا بذاته ، أو أن ذلك لا يعتبر صحيحا إلا مع بعض التحفظات ؟ ولا بد أن يقر فى الأذهان تماما أن من غير الممكن أن يقوم تاريخ للفن استنادا إلى مفهوم المستويات التعليمية ، على رسم ثلاثة خطوط للتطور متوازية وغير متقطعة . فقد تبقى بعض الخصائص الطرازية مدة أطول وفى صورة أنقى لدى الفن الفولكلورى على خلاف الحال مع فن المثقفين ، ولكنه لما كانت التغيرات التاريخية فى الفن الفولكلورى تتوقف فى الغالب على التأثيرات الخارجية – ألا وهى الآثار المترتبة على أن السلع الثقافية تتقطر من أعلى إلى أسفل – فان أسباب التغير تقع خارج نطاق الفن الفولكلورى ذاته ، كما أن الاتجاه الذى يأخذه ، يبدو فى كثير من الأحيان – إذا نظرنا إليه مستقلا – متقلبا لا يخضع لمنطق . ولن يكون ميسورا على أية حال وضع تاريخ مستقل للفن الفولكلورى بالنظر إلى الثغرات الكبيرة التى تعتور المادة المتوافرة لدينا . ويبدو على الدوام أن أهل الريف قد قاموا ببعض المحاولات لإشباع نهمهم الفنى ، غير أن إنتاجهم لم يلق الرعاية والصون اللذين وجدهما إنتاج الطبقات العليا أو الكنسية ؛ كما أنه ليس من الميسور على الدوام التحقق من الأصل الفولكلورى للآثار التى قيض لها البقاء . ولا يمكن للمرء قط

أن يقطع ، فيما يتعلق بالعهود الأولى من التاريخ ، بما إذا كان بازاء عمل لصانع مهمل عيّ أو فنان إقليمي متخلف أو فنان فولكلورى . ونتيجة لهذه الثغرات ودواعى الشك فان مسار التطور فى الفن الفولكلورى يبدو أكثر اضطرابا وتخبطا منه لدى الصور الفنية الأخرى ، على الرغم من رسوخ قدم بعض الاتجاهات الطرازية. كما أن الكوارث الثقافية التى تحيق بالطبقات العليا وتقوض دعائم وجودها وتحملها على تغيير أسلوب حياتها تغييرا جذريا شاملا إنما تترك الطبقات الدنيا على حالها الأول أو تكاد ، وتتيح لأهل الريف أن يواصلوا حياتهم وفق تقاليدهم الثقافية الخاصة ، ولو كان ذلك فى صورة أكثر تواضعا . ومع ذلك ، ورغم ما يقدر لهذه التقاليد من صلابة وثبات ، إلا أنه لا يمكن القول بأنها قابلة للفناء أو التحول .

وإذا كانت أعمال الفن الفولكلورى لا يتأتى إدراجها غالبا تحت البنود الطرازية التى يراها مؤرخ الفن إلا فى شيء من الصعوبة ، وأنه يتعذر فى كثير من الأحيان إثبات تاريخها أو أن ذلك لا يتيسر إلا على نحو تقريبى للغاية ، وأنها ، كما سبقت الإشارة ، لا تتفق ومنهج المراحل المبكرة والوسطى والمتأخرة [1] ، فليس معنى ذلك أن ليس لها تاريخ . وباطل ما يقال من أنه لا يوجد ثمة تطور فى تاريخ الفن الفولكلورى ، وأنه يظل على الدوام فى مرحلة « الطراز العتيق » [2] . وقد تبدو أشكاله إذا ما قيست بمستويات ثقافية عليا « غير معقدة » أو « أولية » أو « ساذجة » لكن هذه الخصائص تكشف عن نفسها داخل إطار تاريخى عام كما أنها عرضة للتغيرات التاريخية . وإذا كان إيقاع تاريخ الطرز يبدو أقل تفصيلا ووضوحا ، فذلك لأن الفن الفولكلورى لا يتمتع باستقلال ذاتى ، بل إنه ينتحل فى الغالب نتائج التطور التاريخى فى صورة مكتملة جاهزة ، وبذلك يقفز متخطيا بعض مراحل العملية . وما يقوله إدوارد ويكسلر Eduard Wechssler عن الأغانى الفولكلورية الألمانية والفرنسية من « أنه ليس أشنع من خطأ الاعتقاد بأنها تظل ثابتة قرونا طويلة [3] ليصدق كذلك على الفن الفولكلورى بصفة عامة . وإن المرء

---

(١) H. Karliner : Deutsche Volkskunst (1938), p. 9.

(٢) Paul Frankl : System der Kunstwissenschaft (1938), p. 876.

(٣) Wechssler : Begriff und Wesen des Volksliedes, p. 39.

ليخرج حيال ما يبدو على تطور هذا الفن من بطء شديد باحساس باللا زمنية غير التاريخية ، ولكن التطور البطيء ذاته لا يعدم أن يكون ذا صفة زمنية .

ومرة أخرى ، فانه يقال عادة عن الفن الفولكلورى إنه « غفل من الطراز » بمعنى أن ليس له من طراز ثابت . أما المقطوع به فهو أنه لا يلقى بالا إلى الوحدة الطرازية ، فان أثاثات أى دار من الدور الريفية الكبيرة لتكشف عن أشد العناصر الطرازية اختلافا وتباينا ، مثل بقايا زخارف قوطية مختلطة بنقوش يعقوبية ، أو أثاث ينتسب إلى الطرازين الجورجى والفيكتورى . ويرجع هذا الخليط من الطرز من ناحية إلى عملية الأخذ الدائم غير الفاحص من فنون الطبقات العليا ، ويعود من ناحية أخرى إلى الروح المحافظة التى تحدو أهل الريف بعامة إلى التمسك بما يتفق لهم قبوله ذات مرة ، حتى إن القديم يقتنى إلى جانب الجديد ، كما تضم شتى العناصر الطرزية بعضها إلى بعض بطريقة سطحية للغاية . ولقد لحظ بارطوك هذا الخلط وأشار إلى أن الموسيقى الفولكلورية إن كانت تهدف إلى طراز موحد إلا أنها تكشف غالبا عن مستويات متباينة من الطراز الواحد[١] . وبوسعنا أن نؤكد أن فقدان التوازن بين العناصر الطرازية للأثر الفنى إنما يظهر على أبرز صورة له وأوضحها فى محيط الفن الشعبى ، بيد أنه لا يمكن القول بأنه غير معهود فى دوائر أخرى ، ففى مقدورنا عند أى مستوى متقدم نسبيا من التطور الفنى أن نلحظ توافقا غير تام بين عناصر مستقاة من عهود مختلفة. ومن هذه الناحية أيضا يمثل الفن الفولكلورى أشد الحالات تطرفا فى سلسلة من المراحل الانتقالية التدريجية .

وجدير بنا أن نقرر بادىء ذى بدء عند كتابة أى تاريخ للفن الفولكلورى أن الطابع البدائى المزعوم لمبتكراته ، فضلا عن لا زمنيته المزعومة ، إنما يمثلان أسطورة محضا . وربما كان تاريخ الفن الفولكلورى يرقى إلى أزمنة جد سحيقة ، ولكن الدعوى القائلة بأن التاريخ إنما يبدأ بالفن الفولكلورى ، وأن مختلف الآداب القومية مثلا ، تبدأ بمرحلة من الشعر الفولكلورى[٢] ، لم تجد بعد من سند كما أنه

---

(١) Bartók : «Hungarian Peasant Music», loc. cit., p. 270.

(٢) R. von Liliencron : Historische Volksliedor, I, XIII,

لا يمكن إثباتها فى واقع الأمر . إنه لمن أشهر الأساليب التى تستخدم فى تزييف التاريخ أن تخلع صفة القدم الشديد والأصالة البالغة على تلك الصور الثقافية التى ترى صلاحيتها التامة لخدمة التصورات المسبقة لدى فلسفة المرء الخاصة . ومن ثم فليس بدعا أن يعلن فى عصر من الثورة المضادة والرومانسية ، أن الفن الفولكلورى بطبيعته المحافظة ونزعته اللاعقلية ، إنما هو اللغة الأصلية للجنس البشرى .

وأقدم نماذج الفن التى آلت إلينا تنتسب إلى فن الرسم . أما أقدم النماذج الشعرية المعروفة فترقى إلى عصر متأخر ، ولا تسمح بمجال بالاستدلال القاطع على أصول فن الشعر . أما عن أصول الفنون البصرية التى نستدل عليها من رسومات الكهوف التى ترقى إلى العصر الحجرى القديم ، فان أول ما يستلفت النظر بشأنها هو ما يحوطها من طابع أكثر ما يكون تمثلا بالمذهب الطبيعى ، ونزوعا إلى التمثيل والتصوير الدقيق ، وهى معالم لا تتفق مع قواعد أو مجال اهتمام أى فن فولكلورى تناهى إلينا ، فنى العصر الحجرى الحديث وحده نقف على نماذج فنية تذكرنا بالفن الفولكلورى المتأخر . وفى هذا العصر أيضا نصادف للمرة الأولى نشاطا فنيا موجها إلى إنتاج الحاجيات والأدوات المنزلية ، ولا بد أن الأعمال اليدوية المنزلية كانت الأصل فى هذا النشاط . ويكشف طراز هذا الفن الذى يمكن أن نخرج بفكرة عنه بدراسة الأوانى الفخارية ، بوجه خاص ، التى تنتسب إلى هذه الحقبة عن البوادر الأولى لعملية « الإخلال » بالصور وتنميطها وهى عملية مميزة للفن الفولكلورى عامة . أما عن الأسباب التى دعت إلى رسوخ قدم هذا الطراز وبقائه فى الفن الفولكلورى الخاص بالحقب التالية ، والذى قدر له أن يحتفظ بالفعل ببعض الوحدات الفردية لزخارف العصر الحجرى الحديث فلا نستطيع أن نقطع فيها برأى . وإذا نظرنا إلى المذهب العقلى الذى وضع أسس الاقتصاد المنظم للعاملين فى تربية القطعان وفلاحة الأرض بدلا من الطريقة العشوائية غير المخططة للحياة لدى الصيادين ومن يعيشون على التقاط الثمار فستتضح لنا على الأقل بعض أسباب التحول من النزعة الطبيعية إلى التنميط [1] ، غير أن صمود هذا الطراز الجديد وثباته يشكلان معضلة

---

(١) Hauser : op. cit., I, 32.

ما زالت بعد بغير حل . فكما أن بارطوك قد عزى بعض معالم الموسيقى الفولكلورية المجرية إلى أصل آسيوى فقد زعم الباحثون فى بعض ميادين الفن الفولكلورى الأخرى ، مثل الفن الريفى الرومانى ، أنهم قد وقعوا على وحدات ترجع إلى ألف سنة مضت كما استطاعوا أن يعقدوا الصلة بين هذه وبين زخارف العصر الحجرى الحديث ، ولكن ذلك كله لا يخرج عن دائرة التخمين الصرف [1] . ولقد كانت حضارة العصر الحجرى الحديث حضارة زراعية ، ومن ثم فان الأصل الريفى الغالب على الفن الفولكلورى المتأخر إنما يفسر هذه المشابهة إلى حد ما ، ولكن افتراض الاتصال التاريخى للطراز الهندسى الذى لا بد أن يكون قد امتد فى هذه الحالة إلى فترة تزيد على ٥٠٠٠ أو ٦٠٠٠ سنة ، لا يتفق بحال ، فيما يبدو ، مع كل التغيرات التى وقعت خلال هذه الحقبة . ومن الواضح أننا لا يمكن أن نرجع فى تفسير ذلك إلى التقليد المتواصل الذى لا ينقطع أو إلى استعداد نفسانى دائم لا يقبل التغيير ، بل ينبغى أن نرده إلى الأحوال المعيشية المتشابهة . فعلى مر الوقائع التاريخية جميعا التى أحدثت تغيرا جذريا فى بنية المجتمع بعامة لا نجد من طبقة اجتماعية لم تتأثر طرائق حياتها إلا فى القليل كطبقة الفلاحين ، مثلما لا يوجد فرع من فروع الإنتاج لم تتأثر أساليبه على أى نحو يذكر بالابتكارات الفنية الصناعية والتحولات التى طرأت على رأس المال مثل طرق الفلاح فى الزراعة .

وعلى الرغم من أن طراز العصر الحجرى الحديث الهندسى فى الزخرفة يسود كل إنتاج فنى فى الحقبة الممتدة من عام ٥٠٠٠ إلى عام ٥٠٠ قبل الميلاد ، وأنه لم يتزحزح عن مكانه إلا مع ظهور البوادر الأولى للمذهبين الطبيعى والكلاسى اليونانيين ، فليس فى الإمكان الوقوف على مثل للتطور المتصل قبل حلول العصر البرنزى . ومنذ ذلك التاريخ تغير طابع الفن الهندسى فى كثير من وجوهه . ذلك أن التمايز الاجتماعى المطرد ، ونشأة قواعد للسلطة أكثر تحديدا ووضوحا ، والنمو المتزايد لطبقة عليا من بين العسكريين ، ثم ظهور بوادر النظام الإقطاعى والنظام الملكى ، قد دمغت فن عصور تشغيل المعادن ، التى ركزت جهودها كما هو ثابت على إنتاج

---

(١) Alexander Tzigara Samurcas : L'Art du peuple roumain (1925).

الأسلحة والحلى الشخصية بطابع فن الطبقات العليا . ولا شك فى أن هذا الفن تأثر إلى درجة كبيرة بصور الفن الريفى إبان العصر الحجرى الحديث ، ولكنه قد خضع كلية لصناع اخصائيين وفنانين محترفين ، ولا يرجح أن يكون قد ارتبط على أى وجه بأمر بقاء الصور الخاصة بالعصر الحجرى الحديث فى الفن الفولكلورى . وفى مصر وبلاد ما بين النهرين سار الفلاحون الذين كانوا منعزلين فى مستعمرات يعود تاريخها إلى العصر الحجرى الحديث وفقا لطرائق حياتهم الخاصة مستقلين إن فى قليل أو كثير عن المدن . ومن الواضح أن الفلاحين واصلوا صنع آنيتهم وأدواتهم وسلالهم ونسج ملابسهم وفقا للأسلوب القديم ، ولكن الفن الريفى لم يلبث أن فقد تدريجيا كل نفوذ وتأثير له على الإنتاج الفنى بالمدن . بيد أنه فى إمكاننا أن نتتبع روح المذهب الصورى القديم حتى المراحل الأخيرة ذاتها من الثقافة الحضرية القديمة والشرقية ، ولا تختفى هذه الروح من فن الطبقات الاجتماعية العليا ، إلا عندما تبلغ الحضارة اليونانية أوجها وعندئذ تعمد هذه الروح إلى الكمون قرونا طويلة .

وتكشف النزعة الهندسية الإغريقية التى ازدهرت فى الفترة بين عام ٩٠٠ ، ٧٠٠ ق م عن تناظرات بارزة بينها وبين زخارف العصر الحجرى الحديث . فلا تكشف فحسب عن ذلك الطابع عينه الذى يقوم على معالجة الصور الطبيعية بطريقة تجريدية مفككة لا حياة فيها بل تجنح أيضا إلى طراز زخرفى مشابه مشتق من أساليب صناعة الضفائر والأنسجة . وعلى النقيض من الثقافة الأيونية فان ثقافة بلاد اليونان الأصلية فى ذلك العهد كانت تحمل طابعا ريفيا فى جوهره . غير أنه يتعذر وصف النزعة الهندسية لزهريات « ديبيلون » Dipylon الخزفية بأنها فن ريفى أو فن فولكلورى محض ، ليس فحسب لأن المهارة الصناعية التى تبدو فى صنع هذه الأوانى تدل على أنها من عمل صناع مدربين محنكين ، بل لأن الأسلوب الرقيق بل والفاخر فى الطلاء ينم عن ذوق مثقف عال وعن مشترين للتحف والطرف ، وليس مجرد ريفيين وقرويين . وقد تطور فن طلاء الفخار الإغريقى منذ ذلك التاريخ إلى أن أصبح من أرفع الصناعات وأشدها تهذيبا فى البلاد . ولم تعد لها فى عصرها الكلاسى المزدهر أية علاقة بأهل الريف البسطاء ، بل قد يكون المرء على حق فى افتراض أن أهل الريف اليونانى ظلوا يواصلون ممارسة أعمال الفخار داخل منازلهم ولم يسمحوا باندثار التقليد الهندسى .

ولم يعد للفن الفولكلورى فيما يبدو أى تأثير يمكن التحقق منه على وجه قاطع على فن الطبقات العليا حتى عصر الهجرات . ولكن التأثيرات التى خلفتها الميول الفنية التى بدأت من القاع إبان ذلك العصر ظهرت فيما يرجح ، بصورة أشد وضوحا من أية تأثيرات مماثلة أخرى تبدت فى أية مرحلة من مراحل التاريخ الغربى . والواقع أنها قد دفعت بعجلة تقليد جديد كل الجدة فى محيط الفن وأننا فى الغالب الأعم لا نلمس غير حماس رومانسى « لمملكة الطبيعة » وراء ما يقرره الكتاب من أن كل إحياء يعقب انحلال ثقافة حضرية بعينها ، يرجع الفضل فيه إلى أهل الريف « ذوى الشباب الغض » الذى لم يلحق به شىء من فساد طبع أو بهتان علم . كما أنه خيال محض فى واقع الحال ذلك الذى يجعل من آنية « ديبيلون » عقب انحلال الثقافة الموكينية « الأصل الذى نبعت عنه كل الفنون الهلينية » [1] ، ذلك لأنه سواء كان الطراز يحمل الطابع الفولكلورى أو لا يحمله ، فان الفن « الهلينى » لا يبدأ دون شك من تلك النقطة بل من الطراز المتأخر الذى يسمى بالطراز « العتيق » . فمثل هذه النزعة الهندسية بقيت تحمل سمات واضحة بارزة من فن ما قبل التاريخ والفن الشرقى ،على حين أن الطابع الغربى الجديد للفن اليونانى قد قام على أساس من المادية وضخامة الكتلة والمذهب الطبيعى ، وكل هذه لم تظهر على المسرح إلا بعد نهاية النزعة الهندسية . وعلى النقيض من ذلك تماما تقوم العلاقة بين الطراز الهندسى إبان عصر الهجرات وبين فن العصور الوسطى والعصر الحديث .

ويتميز الفن المسيحى عن الفن الكلاسى القديم بصفتين جوهريتين : فهو يصور بصفة عامة تسلسلا ملحميا للحوادث أو حالة ذهنية بعينها ، كما أن لبنائه الصورى غالبا طابعا مستقلا خاصا يضفى على خطوطه مسحة زخرفية تجريدية رائعة . وفيما يتعلق بالمعالجة الملحمية فالعلاقة واضحة بين فن ما بعد الكلاسية والفن الرومانسى . وحسبنا أن نضاهى بين أثر فنى مثل عمود تراجان ثم مبدعات الفن الكلاسى المبكر من جانب وبين معالجة التاريخ الإنجيلى إبان العصور الوسطى من جانب آخر لكى ندرك أن التغيير الثورى الذى من شأنه أن يمهد الطريق لمدرك فنى جديد قد

---

(١) Spiess : op. cit., p. 282.

وقع بالفعل فى روما الوثنية . ومن المقطوع به أن فن تصوير الوقائع التاريخية قد نشأ فى الأصل هناك . ومن هنا يتضح أن معالجة الفنون البصرية للموضوعات الملحمية والنفسانية لم تنشأ على وجه التحديد عن الفن الفولكلورى بل صدرت عن نمط شعبي من الفن . وإننا لنعلم بعظم الدور الذى لعبه التصوير كوسيلة من وسائل إعلام الجماهير بالأحداث الجارية فى الحياة العامة فى فترة ما بعد حكم أوغسطس . وقد بات هذا الفن — على خلاف فن النحت الذى كان فى الأصل كما بقى كذلك علما على الفن الكلاسى أولا وقبل كل شيء — هو الذى اختصت به الجماهير الرومانية ، والذى يخاطب الجميع بلغة يفهمها الجميع . والحقيقة أن هذا الفن تطور إلى وضع أشبه ما يكون بانتاج الجملة . فقد كانت تعرض اللافتات التى تحمل مشاهد مصورة فى مواكب النصر على هيئة تحقيق صحفى يعرض لتفاصيل الحملات والفتوحات السابقة ، كما تعرض فى قاعات المحاكم لتصوير جريمة ما أو لإثبات براءة متهم ، وتقام كذلك فى المعابد بوصفها قرابين ونذورا . أجل لقد كانت الصورة هى الخبر والمقالة الافتتاحية والواقعة التى تمثل أمام المحكمة والإعلان ، والوثيقة والجريدة المصورة والفيلم السينمائى . ويدل هذا الانتشار الواسع للفنون الجميلة على مقدار ما يدين به اليوم الفيلم والتلفزيون والمجلة المصورة فى رواجها من فضل ، إلى الولع بالصور والابتهاج بصورة من التعبير تتسم بصراحتها وبعدها عن التعقيد وقربها من الأفهام ، والشغف الصبيانى بكل ما هو مصور . ولا بد أن خبراء الفن فى روما إبان العصر الإمبراطورى كانوا يخشون فى زمنهم من تدهور ذوق الجماهير ، من جراء ذيوع هذا الولع بالصور وطغيانه على الفن الجاد ، مثلما يخشى المثقفون فى الوقت الحاضر من مغبة تدهور الإحساس الفنى لدى الناس نتيجة لما للسينما والإذاعة من تأثير طاغ . ولكنه بغض النظر عما انطوت عليه بدايات الفن الجديد من فجاجة وسوقية ، فقد كانت تحمل فى طياتها جرثومة الفن المسيحى ، فبغير المنهج الملحمى الذى أخذت به هذه البدايات ، لم يكن من الممكن تصور وقوع ذلك التحول من فن العصر القديم الأثرى الفخيم إلى فن المخطوطات المزدانة المزخرفة ، واللوحات الحائطية وأروقة الكنائس كما بدت فى العصور الوسطى .

وكما أننا لا نجد فى العصر الكلاسى القديم أو نكاد لا نجد أية نماذج تمثل موضوعات ملحمية ، فان العنصر الآخر كذلك من عناصر الفن المسيحى ، ألا وهو الشكل الزخرفى وجمال الخط التجريدى ، لا يلعب أى دور ذى بال فى العصور الكلاسية . ومثل هذا العامل يظهر أول ما يظهر فى عصر الهجرات ، ثم لا يزايل قط فيما بعد الفن الغربى . فان جمال الخط فى المنمنمات الأيرلندية والتماوج الخطى المعقد لدى النزعة الانطباعية للفن الرومانسكى المتأخر ، والخطوط الصاعدة الهابطة التى تميزت بها الصور القوطية والتكوين الزخرفى لفن التصوير فى عصر النهضة وغنى التعبير فى فن الرسم لدى فن الصنعة والباروك والروكوكو ، كل هذا يكشف عن آثار وذكريات لذلك الفن الزخرفى الذى نما وتطور فى عصر الهجرات . ثم إن الخاصية الثانية للاتجاه الفني الجديد كان لها كذلك أصل شعبي . ذلك أنه على الرغم من أنه من المتعذر إن شئنا التحديد أن نسمى فن عصر الهجرات بالفن الفولكلورى إلا أنه كان فنا ريفيا يمت سواء من الناحية الصورية أو الناحية التاريخية بصلة إلى الفن الفولكلورى . وعلى أية حال فانه يضرب بجذوره فى الفن الفولكلورى ، سواء عزونا ابتكاره إلى القبائل الجرمانية ذاتها — أى إلى أساتذتهم السرماتيين Sarmatian — أو رجعنا به إلى الفن الإقليمى الرومانى . وبحسب ما يذهب إليه جورج دهيو » Georg Dehio فقد كان فن عصر الهجرات فنا مولدا ولا بد أنه نشأ فى تلك البوتقة التى تصهر السلالات والشعوب ألا وهى الفرق العسكرية الرومانية . حقيقة أن أقدم الاكتشافات قد تمت فى الأراضى الألمانية والاسكندينافية ، بيد أن الاكتشافات المتأخرة التى تمت فى إيطاليا إنما تدحض ، فى رأى دهيو ، النظرية القائلة بالأصل الألمانى لهذا الفن ، ذلك لأنه من الواضح أن منتجاته لم تنتقل من الشمال إلى الجنوب ، بل العكس . وقد جاءت هذه إلى مقاطعات الإمبراطورية الرومانية فى صورة سلع تجارية أو أوعية وأدوات تلائم السكان من أهل الريف ، إما بطريق الشراء أو كأسلاب وغنائم انتزعت من الجنود الجرمانيين ، وقد قامت الشعوب الجرمانية نفسها بالتالى بمحاكاتها وإدخال التحسينات عليها [1] . ومما يذكر

---

(١) Georg Dehio : Geschichte der deutschen Kunst, I (1930), 4th ed., pp. 24—5.

أن التحليل الصورى الصرف لفن عصر الهجرات يدل على أصله الرومانى الإقليمى . وإننا لنقف فى الفن الإقليمى الرومانى المتأخر على هذا الأسلوب ذاته الذى يقوم على الاقتصار فى رسم الصور الطبيعية على خطوطها الخارجية المجردة وإغفال العلاقات المكانية — أى أننا نجد عين ذلك الأسلوب القائم على ترجمة العمق الفراغى إلى خطوط سطحية مجردة ، والذى نقف عليه فى الفن التالى الخاص بحقبة الهجرة . وإننا لنلمس فى كلتا الحالتين انعدام الشعور بالصورة التشكيلية وزيادة فى التأثيرات اللونية التى يرى فرانتز ويكهوف فيها خاصية مميزة للمراحل الأخيرة من الفن الكلاسى [1] .

وقبل أن تنقضى حقبة الجمهورية الرومانية كانت قد بدأت بالفعل عملية « صبغ الفن الكلاسى بالصبغة الديمقراطية » ذلك أنه قد صاحب النهضة الاجتماعية التى شهدتها أعداد غفيرة من أهل الريف البسطاء ، ثم تغلغل الأجانب والبرابرة فى المجتمع الرومانى وانحلال الطبقات العليا وفقدان الإحساس بالقيم الكلاسية ، تغشى النزعة الإقليمية فى الفن وفى غيره من المجالات[2] . ولم يظهر أثر الفن الإقليمى على فن الطبقات العليا على نحو تلقائى أو فجائى بطبيعة الحال . فالأرجح أن تكون قد قامت هناك عمليتان متوازيتان تدريجيتان ، فقد كان الإحساس الكلاسى بالصورة قد أخذ يعانى من الانحلال الداخلى ويزداد قابلية للتأثر بالفن الإقليمى الذى شهد نهضة وذيوعا كبيرين . والفن الرومانى كان يرتد بذلك إلى تقليد إيطالى قديم كان يمثل باعتباره تراثا متخلفا عن الأتروريين والجمهورية الأولى أحد عناصر الفن الرومانى الكلاسى ، ولو أن الأساليب الهيلنستية طغت عليه ردحا من الزمن ؛ وكان لهذا التقليد شأنه فى ذلك شأن الفن الإقليمى الرومانى المتأخر جذوره الضاربة فى الثقافة الريفية [3] . وعلى الرغم من أهمية هذه العلاقات ، فهى أقرب إلى تعليل

---

(١) Fraz Wickhoff : Römische Kunst : Die Wiener Genesis (1912). Dehio : op. cit.; Arnold Schober : «Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst», Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen Institutes. XXVI (1930), 14,48,49.

(٢) Schobér : Loc. cit p. 49.

(٣) المرجع السابق صفحات ٥٠ وما بعدها .

الخصائص السلبية للطراز الجديد منها إلى تفسير خصائصه الإيجابية فهى توضح أسباب فقدان التعاطف مع العلاقات المكانية والصور التشكيلية والقيم اللونية ، ولكنها لا توضح الطراز الزخرفى المعقد البالغ الوفرة والخصوبة لهذا الفن الجديد الذى لا نجد له من نظير فى العهدين الكلاسى أو ما قبل الكلاسى .

٦ – حول تاريخ الشعر الفولكلورى :

ليس هناك من فن يحمل الطابع الفولكلورى فى وضوح وجلاء مثل فن المسرح فى العصور الوسطى . ويمكن القول بأن هذا المسرح قد استمد أصوله فحسب وليس بناءه الكلى بحال من المسرح الإيمائى اليونانى . لقد كان تأثير الجماهير على المسرح فى العالم الكلاسى القديم عميقا للغاية ؛ ولم تكن هذه فحسب هى الحال مع التمثيل الإيمائى – وهو الشكل الأنقى للمسرح الفولكلورى الذى تحول ردحا من الزمن إلى أسلوب أدبى مستحب ذائع ثم استأنف من جديد طابعه الفولكلورى الأصلى – بل كانت الحال مع الأنماط العليا أيضا من التراجيديا التى نشأت عن رقصات متأصلة فى المعتقد الشعبى الفولكلورى وفى طرائق الحياة الشعبية أيضا . وعلى الرغم من أن العنصر الدينى الذى تنطوى عليه هذه الرقصات لا يرد إلا جزئيا إلى أصول فولكلورية ، فان تلك اللذة التى تستمد من التصنع والتنكر والمحاكاة لتحمل طابعا فولكلوريا شعبيا بحتا . ومثل هذا النوع من الشعر الفولكلورى الإيمائى الدرامى – الذى انبثقت عنه التمثيلية الإيمائية الأدبية ، أو أشعار نيوكريتس الرعوية ، والملهاة اليونانية الحديثة والمسرح الهزلى الذى عرفه الرومان برمته – قد ازدهر جنبا إلى جنب مع التراجيديات كما أنه قد ظهر إلى الوجود دون شك قبل نشأة التراجيديا عن العبادة والرقص بزمن طويل [1] . لقد كان المسرح كما بقى كذلك فنا فولكلوريا فى جوهره لا لشىء إلا لأن الاستمتاع بعروضه كان ميسورا لأعداد غفيرة من الناس ، بحيث إنه استطاع تقديم نوع من التسلية الرخيصة إلى حد بعيد . ومع ذلك فان الوضع الرسمى للمسرح فى أثينا لا لسبب إلا لأن دخوله كان مجانيا ، كان أبعد من أن يتفق والحاجات الفنية لدى عامة الشعب ، على خلاف المسرح الإيمائى الذى

Hermann Reich : Der Mimus (1903), pp. 19 ff. (١)

كان عليهم أن يؤدوا ثمنا لمشاهدته . والواقع أن المسرح الوحيد الذى يمكن اعتباره مسرحا شعبيا هو ذلك الذى يقوم على تأييد الجمهور له ورعايته والذى يعتمد بالتالى على الاحتفاظ بثقة الجمهور .

ولقد كان لفتور الحماس التدريجى للصور الكلاسية ، أن تغلغلت التمثيليات الإيمائية بمناظرها المتواضعة التى كانت بعض أجزائها ترتجل ارتجالا ، فى قلب المدينة وسادت المسارح كافة فى كل مكان خلال الحقبة الأخيرة من العالم القديم. ولعل هذه التمثيليات الإيمائية كانت آخر ما استسلم من مظاهر العالم القديم للقيم الخلقية المسيحية الجديدة وللميل الجديد للموضوعات الدينية المسيحية . وقدر للممثلين الإيمائيين البقاء بعد انقضاء عهد التمثيلية الإيمائية ، فعندما تمكن البرابرة من اجتياح الغرب وغزو أقطاره وأمست المسارح فضلا عن القاعات الرومانية الكبرى والحمامات وأقواس النصر وغير ذلك خرابا يبابا ، لم يلبث الممثلون الإيمائيون أن عادوا سيرتهم الأولى فكان منهم المشعوذون والبهلوانات والحواة . كما ظلوا يجوبون آفاق الأراضى الجرمانية ، حتى بعد أن زالت آخر آثار الحضارة القديمة . وكانوا يقيمون استعراضاتهم فى الحانات وفى الشوارع والأسواق وفى المهرجانات والاحتفالات التى يقيمها أهل الريف فضلا عن السادة النبلاء . وكانت الكنيسة تهاجم فنهم بدعوى فجاجته وقحته واستهتاره ، ولكنهم كانوا على قدر من الكثرة والحيوية والشعبية ، يجعل من العسير استئصال شأفتهم كما لا يرجى معه أن يسلم المسرح الدينى من تأثيرهم . وكان على رجال الكنيسة أن يستعيروا مادة مسرحيات الأسرار ومسرحيات المعجزات ، ووجدوا لزاما عليهم لكى يجتذبوا الجمهور أكثر فأكثر إلى تذوق القصص الكتابى (الإنجيلى) أن يدخلوا عليها عنصرا هزليا . وليس من سبيل إلى النظر إلى مسرح العصور الوسطى على أنه مجرد استمرار للتمثيليات الإيمائية كما ساد الاعتقاد فيما سبق ، ولكن لا جدال فى اعتماد المسرحية الدينية المسيحية عليها . بيد أنه لا ينبغى أن يغيب عن أذهاننا أنه على حين أن التمثيليات الإيمائية كانت ذات نفوذ وأثر على الصور العليا من المسرح فانها قد تأثرت بدورها

بهذه الصور وبات عليها أن تتنازل عن كثير من مقوماتها حتى تستطيع أن تنتقل من اللوح الخشبي المعلق بين برميلين إلى مسرح حقيقي [1] .

وقد قام ثمة نوعان من المسارح إبان العصور الوسطى ، مثلما كان الحال فى العالم القديم . فقد كان هناك المسرح غير الأدبى الخاص بالممثلين الإيمائيين ، والذى لم يكن يهتم بأية قيم عليا ، وكان هناك المسرح الدينى الذى تولد عن الطقوس والقداس الكنسى وظل معتمدا على الكنيسة . وكان الجمهور فى المسرح الأول مجرد نظارة ومتفرجين أما فى المسرح الأخير فقد كانوا إلى جانب ذلك هم الممثلون . وهكذا قدر للمسرحيات الدينية رغم منشئها الأول وارتباطها برجال الدين ، أن تصبح « فنا فولكلوريا » وذلك على معنى أعمق مما هو الحال مع التمثيليات الإيمائية وغيرها من الاستعراضات التى تستعين بممثلين محترفين ، ذلك لأن هذه كانت تتطلب إلى أبعد حد خفة فى اليد وقدرة على التعبير الإيمائى ثم مهارات بلهوانية وموسيقية فضلا عن مهارات أخرى ، لم تكن لازمة بهذا القدر للاشتراك فى المسرحيات الدينية . ففى الأخيرة نجد فنانين هواة أما فى الأولى فنجد فنانين محترفين ممن كان فنهم هابط المستوى شيئا ما ؛ وعلى الرغم من أن هؤلاء قد اتخذوا من تمثيلهم حرفة مستديمة ، فاننا لا نجانب الصواب فى اعتبارهم فنانين فولكلوريين . ولقد كان هؤلاء الفنانون — وليس كتاب المسرحيات الدينية — هم الرواد المباشرون الذين سبقوا مؤسسى وممثلى « كوميديا الفن » Commedia dell ' arte الإيطالية والمسرحية الهزلية الفرنسية المعروفة « بالفارس » Farce والإنترميزا entremesa الإسبانية « والبوس » Posse الألمانية ومسرحية الفترة الإنجليزية interlude ويبقى أمامنا السؤال المتعلق بالكيفية والزمن الذى وقعت فيه القفزة ما بين التمثيليات الإيمائية والمسرح الحقيقى . وقد قيل بحق إن التمثيلة الإيمائية إنما هى المجال الحقيقى للفنان (الأرتست) . . . وما يدعونا إلى هذا التميز هو أن ما قد نسميه بالتمثيل الإيمائى أو المحاكاة الساخرة قابل للتطور ، كما أن من الممكن أن يتحول إلى دراما . فالشخص

---

(١) راجع E. Wüst: «Der Mimus»: in Pauly-Wissowa : Realanzyklopädie der Klassichen Altertumswissenschaft, XV/2 (1932), pp. 1727—64.A . Kutscher : Elemente des Theaters (1932), pp . 92-3.

الذى يقلد ، مثلا ، رجلا مخمورا بطريقة هزلية إنما يختلف اختلافا كبيرا عن ذلك الذى يتظاهر بابتلاع المدى . بيد أن من الممكن أن نجعل المخمور يناجى نفسه أو يتكلم مع ممثل آخر وأن يؤدى مشهدا صغيرا حيث يفضى به سكره إلى الشجار ، وعن هذه الاستعراضات يمكن أن تنشأ الحونيات والملاهى وتطرد تطورا ونموا، فى حين أن مبتلع المدى لن يتيسر له أن يفعل شيئا قط غير استعراض مهارته[1] .

وفى هذا المثل الجيد ما يوضح الحقيقة الماثلة فى أن منشأ أية حيلة فنية إنما هو ممتنع العلاقة تماما بمسألة قيمة هذا المبتكر أو فائدته كما أنه لا صلة له بالطريقة التى يتحول بها أى جزء أو عنصر صورى ينبثق عن أدنى مستويات الفن إلى عنصر إنتاجى مثمر وذلك على مستوى أعلى . وربما كنا غير محقين على الإطلاق فى أن نضع مثل هذا الحد الفاصل أو نفرض هذه التفرقة الصارمة بين تلك المقطوعات البهيجة التى يرتجلها المسامر وبين ما يعرضه الشاعر المحترف من أفكار تعد نتاجا للدربة والمران الطويل ، وإن كان لا يدرى فى الغالب كيف وقعت له . وهل تختلف محاكاة حيوان فى رقصة من الرقصات ، وهو أمر مقطوع الصلة دون شك بالفن ، عن تقليد إنسان وليكن رجلا مخمورا ، اختلافا بينا إلى الحد الذى سنتصور فيه عملية التحول من الواحد إلى الآخر فى صورة « قفزة » ؟ ألا يحق لنا أن نعلم إجمالا بأن ثمة خطاً مباشرا يصل ما بين الأقنعة التى تمثل الحيوان لدى الشعوب البدائية وبين الشخصيات النمطية لدى التمثيليات الإيمائية ، وبين هذه ومهرجى شكسبير وخبثاء موليير ؟ وعند شكسبير على أية حال وبغض النظر عن المهرجين والبهلوانات وأضراب فولستاف ومالفوليو ، وشخصية الحاجب فى « مكبث » والتاجر فى « حلم ليلة صيف » فان قدرا هائلا من مسرحه يستمد أصوله مباشرة من مسرح العصور الوسطى وهو عبارة عن تمثيل إيمائى غير مقنع .

ولقد كتب شكسبير مسرحياته لجمهور كبير للغاية مختلف الأهواء والمشارب ، وحقق من الشعبية الواسعة النطاق ما لم يحققه أى كاتب مسرحى كبير آخر من قبله

---

(١) Paul Ernst : Der Znsammenbruch des deutschen Idealismus (1931), 3rd ed., p, 106.

أو من بعده . ومع ذلك فقد كان جمهوره من الوجهة الاجتماعية ، أقرب إلى الجمهور العريض الذى يرتاد السينما فى العصر الحديث منه إلى « شعب » الفن الفولكلورى . وكما كان الحال بالنسبة لجمهور شكسبير فان جمهور المسرحيات الفولكلورية فى العصور الوسطى لم يكن فيما يرجح جمهورا متجانسا تجانسا تاما .

أما ذلك النوع من الشعر الذى اعتقد الرومانسيون أنه يكشف فى أوضح صورة عن المعالم المميزة للشعر الفولكاورى ، ألا وهو شعر الملاحم ، فقد كان أقل فنون الشعر صلة بعامة الناس . ووفقا لنظرية ف . أ . فولف F. A. Wolf حول القصيدة البطولية ، فقد اعتبرت الملحمة الفولكلورية معادلة للملحمة البطولية ، كما نودى بأن الملحمة إنما هى من إنتاج « شعب » Volk مجهول الاسم . وقد تطلب الأمر قدرا كبيرا من البحث المنزه عن الغرض حتى يتضح أن ليس للصور الأصيلة للشعر البطولى أى طابع جماعى ، بل إنه على العكس من ذلك يحمل صفة أرستقراطية فروسية مناقضة تماما للطابع الفولكلورى . وحتى لو سلمنا بأن الثغرات التى تفصل بين الطبقات الاجتماعية المختلفة فيما يختص بالتعليم على الأقل لم تبلغ قط من الاتساع ما بلغته فى العصور المتأخرة ، حتى أنه مضى زمن كان من الممكن أن يستمتع بالمادة الملحمية ذاتها السادة النبلاء وعامة الشعب على السواء ؛ فانه لم يتيسر قط تخطى الهوة التى تفصل بين الطبقات العليا والطبقات الدنيا كما أن شعبية الشعور الملحمى كانت مقصورة على الدوام على فترات وجيزة وعلى ظروف اجتماعية خاصة . ولقد كانت القصائد البطولية التى نشأت عنها الملحمة وتطورت ، سواء عن طريق عملية من التضخيم أو من الاستكمال ، من أشد الأشعار الطبقية التى قدر لطبقة حاكمة أن تخرجها ، سفورا وتعصبا . فلم تكن هذه تمت بصلة إلى الشعب ، وكانت شعرا فنيا صرفا ، وشعرا يختص بطبقة الأشراف دون غيرها . ولو أنه قد كان هناك فى زمن ما شعر جماعى ، لكان زمنه قد مضى منذ أمد بعيد قبل أن تؤلف هذه الأناشيد . وكانت قصائد العصور الوسطى من إنتاج عصر الهجرات ، ولا بد أنها نشأت عن الاضطرابات الاجتماعية التى اجتاحت هذا العصر ، وبخاصة فيما يتعلق بظهور طبقة الأشراف المحاربين الجديدة بعد فلاحهم فى غزو الغرب . ومما كان يميز هذه الأشعار البطولية أنها لم تكن تخضع فحسب للاهتمامات وقواعد

الذوق التى تختص بطبقة اجتماعية محدودة العدد وتتمتع بامتيازات معينة بل كانت كذلك ، على خلاف أية أشعار فولكلورية أخرى من إنتاج طائفة من الشعراء من ذوى المران والدربة وممن كانوا يمارسون مهنتهم فى خدمة طبقة عسكرية .

وإنه لمن السهل جدا أن ترد الملاحم إلى أصلها فى أغنيات البطولة وقصائد المديح لدى طبقة من الأشراف المحاربين ؛ بيد أن المشكلة الحقيقية تتعلق بالكشف عن الطريقة التى انتقل بها جانب من هذه الأشعار البطولية والأرستقراطية إلى عامة الشعب ، ثم رواجها وانتشارها بين الجماهير وعودتها من جديد إلى صعود السلم الاجتماعى ، أى أن المشكلة تتعلق فى واقع الأمر بأسباب ومسببات انتقالها من طبقة اجتماعية معينة إلى طبقة أخرى .

وعندما أمر شرلمان بتدوين « الأغانى البربرية القديمة » لم تكن القصائد البطولية بعد ترضى ذوق الطبقة العليا ، فقد شرع علية القوم والمثقفون يطالبون بشعر كلاسى أدبى . أما الأجيال التالية فانها قد أعرضت تماما عن الشعر البطولى البائد الفج وأصبحت تؤثر عليه الموضوعات الإنجيلية وغيرها من الموضوعات الدينية . وكانت الطبقة الأرستقراطية الجديدة قد دعمت سيادتها وعززت سلطانها إلى الحد الذى لم تكن فى حاجة معه إلى تأكيد فضائلها البطولية الخاصة أو تمجيدها . وشيئا فشيئا استبعد الشعر الملحمى من البلاط الملكى وقصور النبلاء ولكنه واصل دون شك الحياة فى مكان ما وبصورة أو بأخرى إلى الوقت الذى بدأ فيه وظيفته الجديدة فى الملاحم ذات الطابع الفروسى البلاطى التى ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر . ومن الواضح أنه لا بد قد اعتمد فى عيشه خلال هذا الفاصل الزمنى على فضل الطبقات الدنيا . فقد انتقلت المادة الملحمية القديمة من أيدى منشدى البلاط المثقفين الموقرين الذين أصبحوا يعالجون موضوعات أخرى غير هذه ، إلى أيدى المغنين الفولكلوريين الجائلين القليلى الحظ من التعليم ، وعلى ذلك فقد اكتسبت هذه المادة طابعا شعبيا خلال العهود التى انصرمت فيما بين العصر البطولى والعصر البلاطى الفروسى . وعلى الرغم من ذلك فانها لم تتحول قط إلى « شعر فولكلورى » بالمعنى الدقيق لهذه العبارة . وربما وجهت هذه الأشعار فى شكلها الجديد أساسا إلى عامة الشعب . ولكنهم قل أن كانوا يتغنون بها ، وإن اتفق لهم ذلك فى بعض الأحيان ،

فلم يكونوا يعرضون لغير شذرات قليلة منها . كما ظلت هذه الأشعار ملكا للشعراء المحترفين وهم الذين تعزى إليهم التغيرات التى طرأت عليها سواء من حيث الشكل أو المضمون . وعلى ذلك فاننا لا نقف فى أية مرحلة من مراحل التطور على ذلك « النمو العضوى » الذى تبينه الرومانسيون فى الشعر البطولى ، وليس ثمة حالة أبرز من هذه وأوضح فى تناقضها مع مدرك النشاط الجماعى والإبداع الفطرى اللاشعورى المتصل ، بمقارنته بالإنتاج المتقطع العمدى الذى يمارسه الشاعر الفرد ؛ ذلك لأن هذه الملاحم حتى فى صورتها البالغة الشعبية ، كانت تعرض لموضوعات تبلغ من التعقيد واتساع النطاق ما يحول دون إمكان ترددها على ألسنة العامة ، وناهيك عن النهوض بها وتطويرها [١] . فلم تتحول الأغانى البطولية قط إلى أغان فولكلورية.[٢] وربما صارت مواويل فولكلورية ولكنها كانت على الدوام من اختصاص الدارسين المتخصصين . ولم تعد فى صورتها الهابطة تحتفظ بشىء من ذلك الأسلوب الرفيع والوقار والاتزان الذى كانت تتسم به القصائد البطولية القديمة [٣] ، ولكنها ظلت تندرج مع ذلك تحت باب شعر الشعراء المتجولين .

وما من شك فى أن مدرك الشاعر المتجول ، ليحتمل الكثير من التفسيرات والتأويلات المتباينة بحيث إنه لن يقدم لنا عونا كبيرا فى هذا الصدد . فقد اعتاد الناس أن يدرجوا فى غير تدقيق أو تمييز تحت اسم أشعار الشعراء المتجولين minstrelsy كل ما أخرجته العصور الوسطى من قصائد وأغان ورقصات ومسرحيات بل وألعاب بهلوانية. فقد جنح الناس إلى إطلاق عبارة الشاعر المتجول ، منذ زمن الرومانسيين على جميع شعراء البلاط والمنشدين الشعبيين والعلماء الطوافين والممثلين الإيمائيين والموسيقيين المتجولين والسحرة والحواة . ولا شك فى أنه قد حدث ثمة خلط بين هذه الفئات بعضها ببعض إبان العصر الذى كانت فيه قصص الأبطال شائعة رائجة بين الأهلين ، ولكن الشعراء والمنشدين الذين كانوا يروون مثل هذه الأقاصيص أمام جمهور متباين مختلف ، حتى أنه قد يكون تارة من السادة

---

(١) Meier : Dar deutsche Volkslied , I , 1 . p . 10

(٢) Herman Schneider: Germanische Heldensage I, (1928), 36.

(٣) W-P Ker : Epic and Romance (1908), p.125.

الإقطاعيين والفرسان وقد يكون تارة أخرى من متوسطى الحال أو الريفيين ، كما قد يتهيأون للإنشاد أحيانا فى منزل باحدى الضياع وأحيانا أخرى فى الحانات والأسواق — هؤلاء الشعراء والمنشدون لم يكونوا فى وقت من الأوقات نظراء للمشعوذين والحواة [1] . فقد كان الشاعر المتجول باعتباره ناظما لملاحم فولكلورية أو على الأرجح مواويل شعبية تعتمد على القصائد البطولية يحتل مكانا وسطا بين شعراء البلاط المكرمين ، ممن يتغنون بمحامد الفروسية وبين الأفاقين المحقرين ، كما يقف فى مكان وسط أيضا بين الشاعر الفنى والشاعر الفولكلورى . فهو يشارك الأول فى قسط معين من التعليم ويشارك الآخر فى مزايا إخفاء اسمه .

ويذهب أندرياس هوسلر إلى القول بأن الحقيقة الماثلة فى أن ناظم مثل هذه القصيدة الرائعة المعروفة باسم « نيبلونجنليد » لا يزال مجهول الاسم إنما تدل على أنه كان شاعرا جوالا . ذلك أنه فى حالة ما إذا كان مؤلف قصيدة من القصائد خلال العصور الوسطى ينتسب إلى رجال البلاط أو الفرسان أو رجال الكنيسة فقد جرت العادة ، كما يقرر هوسلر على أن يذكر اسمه ويكون موضع احترام وتكريم ،على حين أن المنشد الجوال لم يكن يجرؤ على أن يثبت اسمه على عمله كما أن أحدا لم يكن يراه جديرا بالذكر أو الذكرى [2] . ولكن هذا التفسير قوبل بالرفض مؤخرا على اعتبار أنه بالغ السذاجة ، ذلك لأنه قد تحقق فيما يبدو أن ناظم النيبلونجنليد المجهولة المؤلف هو كونراد فون باسو راعى الكنيسة الملكية [3] ، وهو من الشخصيات التى لم يكن بها حاجة بطبيعة الحال إلى إخفاء اسمها . ومن ثم فان أمر إثبات اسم الشاعر الملحمى إبان العصور الوسطى أو إغفاله ، قد أصبح يرد فى الوقت الحاضر إلى نوع الموضوع الذى يعالجه وليس إلى مركزه الاجتماعى . ووفقا لوجهة النظر هذه ، فان القصائد التى تستمد موضوعاتها من الحكايات الألمانية

---

(١) Naumann : «Spielmannsdichtung,» Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, III (1928-9), 253 , 65 .

(٢) — Andreas Heusler : Nibelungensage und Nibelunglied (1929) 3rd ed.,p.105.

(٣) — Dietrich Kralik : Wer war der Dichter des Nibelungenliedes? (1954), pp. II ff,

البطولية ، كان ينتظر ألا تنسب إلى ناظميها ذلك لأنها لم تكن تعتبر أو تقوّم على أساس من كونها شعرا بل بوصفها تاريخا يسجل لعصور غابرة وأزمنة سحيقة ، على حين أن القصائد الأخرى التى تعتمد على حكايات « المائدة المستديرة » ومغامرات الملك آرثر كان ينظر إليها على أنها مجرد خرافات ، ومن ثم فان من الممكن أن تنسب إلى شاعر فرد [1] . وأغرب ما فى هذه النظرية أن الشعراء الناظمين للملاحم البلاطية الفروسية لم يكونوا يتمتعون إلا بذلك القدر الضئيل من الاستقلال الذى كان لمؤلفى الملاحم البطولية والملاحم الفولكلورية ، كما كانوا يتمسكون على غرارهم أيضا أشد التمسك بالتقاليد المرعية ، أى أنهم كانوا سواسية فى مقدار ما يتمتعون به من « إبداع » قل أو كثر . ولقد كانت هذه حقيقة شائعة معروفة فى ذلك الوقت . ولا يخفى علينا ما لهذه النظرية من أصل رومانسى قومى ، فهى تعرب عن وجهة نظر خاصة نجمت عن ظروف محلية سادت ألمانيا وعن تلك المثالية التاريخية التى يخيل لها أن الإنجازات الروحية تأخذ مظهرا أجل وأسمى إذا كانت غفلا من أسماء أصحابها مما لو قرنت باسم قد يطلب فرد من الأفراد الشهرة من ورائه . والواقع أن دعاة هذه النظرية يعلنون صراحة أن المذهب الرومانسى الذى يعزو الملاحم البطولية إلى الشعب « الفولك » ككل دون الأفراد ، إنما هو أصدق فى جوهره كما أثبتت الأبحاث الأخيرة ، رغم كل نقائصه من النظريات السيكلوجية والاجتماعية الحديثة [2] .

ولا نزاع فى أن أغنى أنواع الشعر الفولكلورى وأبرزها هى القصيدة الغنائية ، وأن هذا النوع لا يضم فحسب أغزر وأوفر مبدعات الفن الفولكلورى ، بل أرقى هذه المبدعات وأجلها شأنا . أما القصيدة الغنائية فانها تأخذ صورة تتسم بالبساطة والمرونة إلى حد بعيد ، كما تتيح للشاعر الفولكلورى أعظم قدر من الحرية وأرحب مجال للتعبير عن نفسه . وهى فى الوقت ذاته النوع الأدبى الذى كان الموضوع الرئيسى للنزاع بين دعاة نظرية الاستقبال ودعاة نظرية الإنتاج ؛ لأنه ما من صورة أخرى من صور الشعر الفولكلورى تظهر فيها آثار الاقتباس على مثل ذلك

(١) — Otto Hofler : « Die Anonymität des Nibelungenliedes », Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwisrsnschaft und Geistegeschichte (1955), XXIX, No.2, pp. 171. ff.

(٢) المرجع السابق ص ٢١١ .

الوضوح الذى لا يحتمل الجدل ، كما لا تبرز فى أية صورة أخرى مثلما تبرز فى هذه الصورة الموهبة الفنية الأصيلة التى يتمتع بها سواد الشعب . وإن هذه الأغانى الفولكلورية لتكشف من جانب عن أشد ضروب الاقتباس سذاجة كما تتضمن من جانب آخر أروع وأبرع المبدعات الشعرية ، بل إن داعية لنظرية الاستقبال فى مثل تعصب نومان يذهب إلى القول بأن فى وسعنا أن نقف — فيما يقرر بأنه النماذج الأولى للقصائد الغنائية — ألا وهى أغانى العمل البدائية والمقطوعات الغزلية القصيرة وأهازيج الأعراس ، والمرثيات الجنائزية وأناشيد الحرب والترانيم الدينية والتعاويذ وما إلى ذلك — على نتاج قدرات إبداعية جماعية تلقائية أصيلة حقا ، صحيح أن نومان قد أكد أن النماذج الفعلية من الأغانى الفولكلورية التى آلت إلينا لا ترتبط إلا بطريق غير مباشر ، أى أنها تمر أولا بمرحلة القصيدة الغنائية الفنية ، أى بالصور الشعرية المفترضة السالفة الذكر التى لم تعد بعد فى المتناول ، إلا أنه يسميها « بالأشعار الجماعية البدائية » ، ويعتبرها أقرب ما لدينا إلى المرتجلات الجماعية التى نشأ عنها ، فى قول الرومانسيين الشعر الفولكلورى برمته [1] .

والأغنية الفولكلورية ، تعتبر استنادا إلى ما لدينا من نماذج فعلية ، حديثة النشأة للغاية . فليس هناك من أغنية معروفة يعود تاريخها إلى ما قبل أشعار التروبادور الغنائية التى لا تعد فحسب أشد موارد هذه الأغانى وفرة ، بل لقد كانت فيما يبدو المصدر الأصلى لها . فقد أعقب ذلك العصر الذى بلغ فيه هذا الضرب من الشعر الذى يعد فى المقام الأول شعرا بلاطيا وفروسيا أوج مجده ، ولا سيما فى فرنسا وألمانيا أول مرحلة عظيمة من مراحل ازدهار الأغنية الفولكلورية . ولا يقوم ثمة دليل على ظهور أية أغنية فولكلورية فى الغرب قبل عام ١٤٠٠ [2] . وحسب المرء أن يذكر « الأشعار الرعوية » التى راجت أيما رواج بين فنون الشعر الفولكلورى الأوربى ، حتى يدرك كم كانت هذه البدايات الأولى للأغنية الفولكلورية مناقضة للروح الفولكلورية وكم بلغت من السمو والتهذيب — بل وربما الاضمحلال كذلك ، وفى هذه الأغانى التى تصف مشهدا ريفيا وتتألف فى العادة من حوار يدور بين

---

(١) Naumann : Primitive Gemeinschaftskultur, p. 6.

(٢) Wechssler : Begriff und Wesen des Volksliedes pp. 39-40.

فارس عاشق وراعية غنم متأبية ، لاتكاد توجد من سمة لا يمكن أن ترد إلى نماذج تجرى على نسق الشعر الفروسى المتحذلق أو شعر البلاط المتأدب[1] .

وعلى الرغم من كل ذلك فان حركة إحياء الميول الرومانسية فى الفولكلور الحديث قد أثارت شكوكا جديدة فيما لو أن من الممكن حقا أن تنشأ الأغنية الفولكلورية عن قصائد البلاط الغزلية . فان المعالم المشتركة بين أقدم القصائد الغنائية لدى الأمم المختلفة تدل ، فيما يقال ، على قيام شعر غنائى ذائع رائج يحمل الطابع الفولكلورى ، وذلك فى الفترة السابقة على ظهور الأمم[2] . وتعيد هذه الفكرة إلى الأذهان ذكرى جدل قديم احتدم أساسا حول المسألة المتعلقة بما إذا كانت الأجزاء المتماثلة التى يقف عليها المرء فى القصص الفولكلورى لدى أشد الشعوب اختلافا وتباينا ، قد نشأت على نحو تلقائى ذاتى فى شتى المناطق أو أنها انتشرت بطريق الهجرة والاقتباس . وقد عزا جيل العلماء الذى ينتسب إليه كل من ماكس مولر Max Müller وثيودور بنفى Theodor Benfey وجاستون باريس Gaston Paris أروج هذه الأجزاء وأكثرها شيوعا إلى أصول شرقية . ثم عارضتهم مدرسة متأخرة ، كان اهتمامها ينصب أساسا على الدراسات الخاصة بعلم الإنسان ويرأسها كل من أ . تايلور E. Taylor وأندرو لانج Andrew Lang منادية بالرأى القائل بأن أوجه الشبه هذه إنما تعزى إلى تشابه الاستعدادات الإنسانية حيث إن عين الموضوعات تظهر فى القصص الخرافى الذى يخص شعوبا تقطن مناطق أشد ما تكون من الناحية الجغرافية بعدا وانعزالا . وعلى الرغم من التعارض الأساسى القائم بين هاتين المدرستين ، فان دعوى الواحدة لا تقل تعصبا « ورومانسية » عن الأخرى . فان التعليل الأنثروبولوجى الذى يستند إلى تماثل الطبيعة البشرية وثباتها إنما يكشف عن وجه من وجوه الفلسفة التاريخية ، على حين أن نظرية الانتشار التى تعتبر الأفراد وعامة الشعب موضوعا حياديا يتألف من ميول وتأثيرات

---

(١) راجع Groeber : Die altfranzôsischen Romanzen und Pastourellen (1872), p. 19. Alfred Jeanroy : Les Origines de la Poésie lyrique en France (1925) pp. 18-23.

(٢) T. Frings : Minnesinger und Troubadours (1949) Erich Seemann : « Volkslied », Deutsche Philologie im Aufriss (1954) , II, 21.

« واستجابات » إنما تصور وجها آخر من وجوه هذه الفلسفة ذاتها . ويفترض فى كل من وجهتى النظر وجود حقيقة عليا أو نظام أساسى له السيادة على الفرد الزائل الفانى . ولم يدرك أى من الفريقين أن من الممكن أن تقوم هناك بنايات ثقافية متماثلة بمعزل بعضها عن بعض . بمعنى ألا تنشأ بينها أية اتصالات خارجية . ولكن ذلك لا يعنى بالضرورة وجود تطابق للطبيعة البشرية فى كل مالها من وجوه متعددة مختلفة . إن المشابهة بين البنايات الثقافية إنما ترجع فى الغالب الأعم إلى أن الأفراد الذين ينشئونها يعيشون فى ظل ظروف اجتماعية متشابهة رغم اختلافاتهم الجنسية . وبعض البنايات الثقافية تهاجر أو تقتبس أو تحاكى على صور مختلفة ، وبعضها الآخر ينشأ مستقلا بعضه عن بعض وذلك على الصورة ذاتها وفى أماكن مختلفة ، أما الجانب الأكبر منها فيمثل صورا مختلطة تمتزج فيها الاقتباسات بالابتكارات التلقائية . وينبغى ألا يغيب عن أذهاننا أن الاقتباس ليس بأقل من الابتكار التلقائى لشىء متماثل فى دلالته على وجود قدر معين من المشابهة فى الميول : ترى لأى سبب آخر يؤخذ بالأسلوب الأجنبى فى التعبير ؟ وعلى ذلك فينبغى علينا أن نفترض دائما أن الطبيعة البشرية تتميز بقسط معين من الثبات . ولكن نظرية « الإنسانى العام » لن تجدى فتيلا فى إيضاح مجرى التاريخ الثقافى ؛ إنها تمثل إحدى المسلمات ولكنها لا تقدم أى عون فى سبيل حل المشكلة المتعلقة بالأسباب الداعية إلى معاودة بعض الصور الثقافية الظهور على حين تتغير صور أخرى .

وعلى أية حال فان حل المشكلة المتعلقة بكيفية ومدى الاتصال الذى يقوم بين المناطق الثقافية المختلفة بعضها ببعض عن طريق انتقال موضوعات القصص الخرافى لن يقدم لنا من جواب شاف على بعض المسائل الرئيسية المتعلقة بالبحث فى هذا الميدان . فسوف نكون فى حاجة رغم ذلك لأن نميط اللثام عن العلاقات المتبادلة بين الحكايات الفولكلورية والحكايات الأدبية وأن نتعرف على مبلغ ما يخلف الأدب المكتوب من أثر على كنوز أهل الريف الزاخرة بالأقاصيص ، ومقدار ما يمكن أن نرده من الحكايات الفولكلورية إلى الأساطير والسير والقصص الخيالية والقصص الأدبية القصيرة وما شابه ذلك ، وكم من هذه القصص يمكن اعتباره إنتاجا فولكلوريا أصيلا ، وما إذا كانت هناك فى واقع الأمر أية حكايات فولكلورية

حقيقية أصيلة مستقلة عن أدب المثقفين . وإنه لمن المتعذر علينا أن ندلى باجابة عامة عن هذا السؤال الأخير ، سواء بالنفى أو الإيجاب ، أما عن حكايات الحيوان ، على سبيل المثال ، فبوسعنا القول فى شىء كبير من الاطمئنان والثقة إنها لم تنتقل من الشعب « الفولك » إلى الأدب بل إن ما حدث هو العكس . ولا يبدو أن هناك أقدم من « حكاية الثعلب » Roman de Renard ؛ أما الحكايات الفرنسية والفنلندية والأكرانية المشابهة فهى جميعا أحدث عهدا كما أنها قد نشأت دون شك عن نماذج أدبية [1] . ومع ذلك يذهب البعض إلى القول بأنه حتى إلى يومنا هذا توجد بين الشعوب البدائية حكايات فولكلورية فى حالتها الأصلية إلى جانب حكايات أدبية يرويها أهل الريف [2] . ولكن كيفما كان أصل الحكاية أو أى جزء منها فثمة حركة إزاحة مستمرة للمادة « إلى أعلى » و« إلى أسفل » ، فبينما يروج القصص الأدبى وينتشر بين أهل الريف ، يلتقط الشعراء الحكايات الفولكلورية ويشكلونها تشكيلا جديدا رغم أن هذه قد تكون فى الأصل قصصا أدبية تعاد روايتها بلسان أهل الريف. وما أشبه حالها بحال الشعر الفولكلورى بعامة ، فموضوعاته وعناصره وصوره تتحرك جيئة وذهابا غير أن من الممكن على الدوام أن يعزى أصلها إلى مكان معين وزمان ومؤلف محددين [3] . وعلى أية حال ، فان الطبيعة الفولكلورية للقصة لا تستلزم أن يكون راويها فلاحا أو صانعا ريفيا كما لا يشترط كذلك أن يكون منشدو الملحمة الفولكلورية من أهل الريف . ففى كل من الغرب والشرق ، لم تكن الحكايات الخرافية لتروى فحسب فى قصور الملوك والأمراء بلسان طائفةمن الرواة المثقفين البارعين ، بل لقد كانت هناك على الدوام ، فضلا عن ذلك مراتب دنيا من الرواة المحترفين ، ممن كانوا يقومون ، على غرار منشدى الأشعار فى العصور الوسطى ، بالتسرية عن سواد أهل الريف مستعينين بموارد فنهم الخاصة . فقد تناهت إلينا على سبيل المثال أنباء راوية من هذا القبيل كان ينتقل من مزرعة إلى أخرى فى الدانمرك إلى وقت قريب يعود إلى سنة ١٩١٧ [4] .

---

(١) Bédier-Hazard : Histoire de la littérature française ,I (1923), p. 29.

(٢) Friedrich von der Leyen : « Zum Problem der Form beim Märchen, » Wölfflin-Festschrift (1924) , p, 44.

(٣) Joseph Bédier : Les Fabliaux (1925),p. 64.

(٤) F. von der Leyen : Volkstum und Dichtung (1933). p, 26,

٧ – ازدهار الفن الفولكلورى وانحلاله :

لا بد أن ثمة علاقة وثيقة قد ربطت بين الشعر الكنسى اللاتينى فى العصور الوسطى وبين أصول أشعار التروبادور ، ومن ثم فقد قامت الصلة بينه وبين الشعر الفولكلورى بطريق غير مباشر [1] . وأعظم من ذلك وأعمق كان تأثير الكنيسة فيما يرجع على موسيقى الأغنية الفولكلورية . فان الجانب الأعظم من الأغانى الفولكلورية الغربية سار فى تأليفه وفق قواعد التنغيم الحديثة كما يتراوح بين السلم الكبير والسلم الأصغر ؛ ولكن هناك من بين هذه الأغانى ما لا يزال يحتفظ ببعض آثار البنية الموسيقية التى كانت معروفة فى بواكير العصور الوسطى . ولا بد أن الأنشودة الجريجوريانية التى عرفها الجميع كانت تمثل أحد المصادر الرئيسية للألحان المرتبطة بنصوص الأغانى ،والتى كانت تستخدم دون ما تغيير كموسيقى مصاحبة لعدة نصوص مختلفة . ومما لا شك فيه أن كثيرا من الأغانى الفولكلورية التى لا زالت تنشد فى الغرب تعود إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر [2] . وربما كانت هذه قد نشأت فى الأصل عن تقليد موسيقى شبه فولكلورى ، مستقل عن الموسيقى الكنسية ، إلا أنه لا يقوم هناك أدنى دليل على مثل هذا الفرض . وبمضى الزمن أصبح فن التروبادور مصدرا موسيقيا جديدا للأغنية الفولكلورية ، وإذا ما كان قد تأثر فى بعض الأحيان بالموسيقى الفولكلورية ، فلم يكن فى ذلك إلا مستردا ما سبق أن أقرضه فى الأصل . ولقد أصبحت ظاهرة الأخذ والعطاء هذه فى عهود لاحقة من الظواهر المعروفة الشائعة فى تاريخ الموسيقى . ولم يقدر لأهل الريف فى أى شكل آخر من أشكال الفن أن يوفوا بديونهم السابقة فى سخاء وكرم كما أوفوا فى ميدان الموسيقى .

ولقد بدا تأثير الموسيقى الكنسية على الموسيقى الفولكلورية إبان عصر الإصلاح أجل من ذلك وأخطر ، وبخاصة فى الدول البروتستانتية ، وليس أصدق فى وصف هذا العصر من الحقيقة الماثلة فى أن الترانيم البروتستانتية كانت تسمى « بالأناشيد

---

(١) Hauser : op. cit., I, 223.

(٢) Davenson : op. cit., pp-20, 112.

الروحية الفولكلورية [١] » . ومن ثم فالأقرب إلى الفهم أن يكون بعض الأدباء ذوى الميول الرومانسية قد أحيوا من جديد وفى مثل هذه المرحلة أسطورة الثقافة الجماعية وطبقوها على عصر الإصلاح الدينى على الرغم مما شهده هذا العصر من تمايز اجتماعى وتعليمى بعيد المدى [٢] . وقد قصر هؤلاء عن إدراك الفارق بين الوحدة الشعبية التى تحققت فى مثل هذا العهد والتى لم تكن تخرج عن قيام جبهة سياسية موحدة ، وبين الوحدة الثقافية البدائية [٣] . ذلك أنه على الرغم من أن قيام عصر الإصلاح الدينى كان من وجوه عدة إيذانا بانبلاج ثقافة أوفر حظا من الطابع الشعبي وأدعى إلى أن تحظى معاييرها بقبول أعم وذلك بمقارنتها بثقافة المجتمع الفروسى إبان العصور الوسطى ، فليس من الصواب أن ندعوها « بالثقافة الشعبية » . فان صورة « الجندى الفقير وابن التاجر الثرى والتلميذ والصانع الذين تجيش صدورهم جميعا بمشاعر واحدة تقريبا ويتكلمون بلسان واحد حتى إن أى تعبير صريح يطلقه فنان عظيم ، مهما بلغ من حذق ومهارة فى فنه ، يصير مفهوما على الفور لدى السواد الأعظم من الشعب [٤] » ، هذه الصورة إنما تعرب فى سذاجة بالغة عن تطلعات المؤلف وأحلامه . وربما ضاقت الشقة التى تفصل بين الأغنية الفولكلورية والأغنية الفنية ، كما ازداد إنتاج الفن الفولكلورى ثراء دون ريب بفضل عملية إذابة فوارق الأوضاع الاجتماعية ، بيد أن العملية لم تكن تعنى سوى التقريب بين الصفوف المتجاورة فى النظام الاجتماعى ، مع إيجاد همزات وصل جديدة ومباشرة بين طبقة الأشراف والطبقة المتوسطة العليا ، وبين الطبقة المتوسطة والطبقة والبرجوازية الحقيرة وبين الطبقة المتوسطة وأهل الريف ؛ ولكنها لم تكن تعنى الارتداد بعملية التمايز الاجتماعى . فان الواقع كان على النقيض من ذلك ؛ فقد أخذت المراتب تزداد عددا ووجد أهل الريف أنفسهم وقد ابتعدوا أكثر فأكثر عن الصفوة

---

(١) J. von Pulikowski : Geschichte der Begriffes Volklied im musikalischen Schrifitum (1933), q. 273.

(٢) Hans Joachim Moser : Geschichte der deutschen Musik (1930), 5th ed., p. 219.

(٣) راجع Pulikwski : op. cit., pp· 294-5,

(٤) Moser, loc. cit.

الروحية ، أى أنه قد أصبح يفصلهم عن هذه الصفوة عدد أكبر من الدرجات أو المراتب على خلاف ما كان عليه الحال من قبل . ولقد أنتج عصر النهضة فنا بورجوازيا ، بل لقد أخرج كذلك ضربا من الفن البورجوازى الحقير ، ولكنه قد دفع إلى ظهور أذواق وحاجات نوعية محددة أكثر فأكثر فى الفن ، كما دفع إلى ظهور فئة من الخبراء بالفنون ممن كانوا على درجة عالية من الثقافة والرقى ، الأمر الذى لم يتأت للعصور الوسطى أو العصر القديم .

ولم يفعل فن الباروك سوى أنه دفع وعجل بهذا الضرب من التطور المتناقض ذى الوجهين . وجاءت حركة الإصلاح المضاد بنمط من الفن يحمل الطابع العاطفى من ناحية كما يتميز من ناحية أخرى بسهولة استيعابه وتقبله بوجه عام . فلم يقتصر طراز هذا العصر ذو الطابع المسرحى الخطابى على قيامه ببعض التنازلات فى صالح الذوق الفاسد بل إنه قد عمد فى كثير من الأحيان إلى أن يضيف حتى بالنسبة لأرقى الآثار الفنية بعض المعالم التى تكفل له إرضاء الجمهور العريض فضلا عن الصفوة المختارة من خبراء الفن . لقد ناصب عصر الإصلاح الفن العداء ؛ أما حركة الإصلاح المضاد فقد بعثت ، لأغراض تتعلق بالدعاية للكنيسة الكاثولوكية ، إلى الوجود بنمط من الفن سهل الانتشار والرواج بين الجماهير ، يجرى إنتاجه على نطاق لم يكن ليحلم به إنسان من قبل . وبهذه الطريقة لم يخض فن الباروك غمار الحرب فحسب ضد المذهب العقلى والمذهب السلوكى فى خفته ونزقه ، بل خاضها أيضا ضد النزعة الوثنية لدى عصر النهضة برمته ، ذلك أنه على الرغم من أن الجانب الأعظم من الأعمال التى تمت فى ظل عصر النهضة كانت تدور حول القصص الكتابى أو حول دافع دينى مزعوم ، فان الصورة التكريسية الدينية الحديثة لم تكتمل عناصرها إلا فى عصر الباروك . ففى ذلك العصر وحده برزت تلك الملامح الحزينة الباكية التى صارت طابعا مميزا للفن الدينى الشعبى خلال القرنين التاليين . فان فن الباروك ، رغم ذلك الرقى العجيب الذى بلغته وسائل التعبير فى فن أساتذته العظام ، قد أحال النزعة الصورية التجريدية لدى عصر النهضة والرمزية المعقدة لدى المذهب السلوكى إلى نوع من التعبير الرمزى التواضعى البسيط والسقيم فى بعض الأحيان حيث يصبح الصليب وإكليل الشوك والجماجم وزهور السوسن والأعين المسبلة

أو المصعدة والأكف المطوية أو المتشابكة هى العملة الصغيرة أو المعالم المتداولة فى الفن . ويبدأ إنتاج الصور التكريسية الدينية على أوسع نطاق فى القرن السابع عشر ، كما تأخذ زيارة الأماكن المقدسة فى الوقت ذاته فى الانتشار والذيوع التدريجى . كما قد تألق نجم عدد عديد من المزارات وأماكن التبرك . وقد اتسمت زخارف كنائسها وهياكلها الصغيرة بطابع الفن الفولكلورى . وما لبث أن ارتفع توزيع المطبوعات على اختلاف أنواعها ، وبخاصة أفرخ الورق المطبوعة على وجه واحد والتى كانت تحمل كلا من الصورة والنص . أما المطبوعات الشعبية الفجة التى كان يستخدم فى طباعتها الروشم الخشبى فقد تمايزت عن المطبوعات التى تعتمد على النقش على النحاس ، وذلك على الرغم من أنه لم يبدأ إنتاج المطبوعات لأهل الريف على نطاق واسع كبير أو يتولاه تجار صغار أيضا إلا خلال القرن الثامن عشر [1] .

وإلى أن حل القرن الثامن عشر لم يكن ثمة وجود لما نسميه عادة « بالفن الفولكلورى » . فلم تنشأ خلال هذا القرن فحسب معظم الأغانى الفولكلورية المعروفة لدينا والتى يجرى إنشادها إلى يومنا هذا ، بل لقد نشأ عنه أيضا ذلك الكنز الهائل كله أو معظمه من الصور الزخرفية التى تستخدم فى الفن الفولكلورى الحديث . فقد نشأت فى ذلك القرن معظم نماذج النسيج والتطريز وصناعة الدنتلة وزخرفة الصحاف والآنية وأنماط الأثاث والأدوات المنزلية التى ترتبط فى أذهاننا بمدرك الفن الفولكلورى . وإلى هذا القرن أيضا يرقى تاريخ المجموعة المقررة الثابتة من موضوعات المطبوعات التى كان يجرى توزيعها آنئذ على أوسع نطاق وأعمه ؛ ألا وهى الحكم والأمثال والوصايا الشعبية والقصص الرمزى مثل « أعمار الإنسان » و « شجرة الحب » و « العالم المتقلب » وأسطورة « اليهودى التائه » ، وما شاكل ذلك . ثم يضيف القرن التاسع عشر إلى هذه القائمة قصص الإثارة والرعب ، وشخصيات ومشاهد من القضايا الجنائية الشهيرة ومن التاريخ الجارى . ومنذ ذلك التاريخ أصبح كل جيل يسهم بنصيبه فى المادة الثابتة التى يقدمها كل من الفيلم والمجلة فى العصر الحديث .

---

(١) Frânger : Review cf L'Imagerie populaire by P. L. Duchartre and R. Saulnier, in Iahrbuch für historische Volkskunde, II (1926), 196-7.

ولقد سبق أن قيل أنه لم يعد هناك فن فولكلورى لأنه لم يعد بعد ما يمكن أن نطلق عليه اسم الشعب أو «الفولك»[1] . وإن ذلك ليصدق فى واقع الأمر على الغرب ولا سيما الأقطار الأنجلو ساكسونية ، ذلك لأنه لم يعد لجماهير المدن الصناعية فى هذه البلاد بل لم يعد للفئات ذاتها التى تشتغل بالزراعة من علاقة أو صفة مشتركة بينها وبين هؤلاء الذين يرجع إليهم الفضل فى إحياء الفن الفولكلورى . ولا يعتبر الانعزال التام عن المراكز الثقافية بحال من الأحوال من مقومات الفن الفولكلورى ؛ فحال أن يتاح لأهل الريف تملك السلع الثقافية دون قيام قدر معين من الاتصال ، غير أن قرب المدينة الشديد منهم يعد خطرا وبيلا عليهم . فان نشر الثقافة الحضرية عن طريق وسائل النقل الحديثة والسينما والإذاعة والتلفزيون والصحيفة المصورة والجرائد واليومية لا يؤدى فحسب إلى صبغ الثقافة بصبغة ديمقراطية صرف بل يفضى كذلك إلى نوع من الوحدة الثقافية التى لا تستطيع الصمود بازائها صور التعبير الفنى المحلية لدى أهل الريف . ويرجع اختفاء كل أثر للفن الفولكلورى فى البلاد الغربية إلى أن الثقافة الجماهيرية تنتشر وتتغير فى سرعة كبيرة إلى الحد الذى لا يتاح فيه قط لأهل الريف لأن يطوروا تقاليدهم الخاصة أو يعدلوا ما يتلقونه بما يتفق وهذه التقاليد . وليس هناك ما يحول دون اندثار الفن الفولكلورى تماما فى هذه الأقطار وحلول الفن الجماهيرى لدى المدن الكبرى محله . فأبناء الريف يرددون اليوم الأغنيات الرائجة فى المدينة وينسون أغانيهم الخاصة ؛ ويقلدون أشغال الإبرة التى تبتكرها المدينة ويهملون النماذج الجميلة القديمة ؛ ويشترون أبشع أنواع الخزف المنتج بالجملة ليستعيضوا به عن صحافهم وآنيتهم الخاصة ذات الزخارف البديعة . ويقل فى الدول المتمدينة عاما بعد عام عدد الأفراد الذين يستطيعون إنشاد الأغانى الفولكلورية القديمة . وكانت الموسيقى الفولكلورية القديمة قد استبدلت بالفعل فى المجر خلال القرن التاسع عشر بموسيقى عرفت باسم «موسيقى الغجر» . ولكن أهل الريف لم يلبثوا أن احتضنوا هذه الموسيقى وترجموها إلى لغتهم فى شيء من الحرية والاستقلال وقد أصبحت الأغانى والألحان التى تنتشر بالريف فى الوقت الحاضر ، تنشد بطريقة آلية تماما ، كما أنه قد تبين لمنشديها أنها أجمل من تلك الأغانى

---

(١) André Malraux : Les Voix du silence, p, 512.

القروية الساذجة البائدة حتى أنه لم تبذل أية محاولة فى سبيل المواءمة بينها وبين الاصطلاحات الموسيقية المحلية [1] .

أما عن الأمل فى أن تصبح المدينة الكبيرة ذاتها تربة صالحة لنمو فن فولكلورى جديد ، فلم تظهر أية بادرة على أنه قريب التحقيق [2] . فلا تحمل أى من موسيقى الزنوج الأمريكية أو أغانى العامل الصناعى الحديث أى سمة من سمات الفن الفولكلورى . فانهما لا يتميزان بذلك الأسلوب اللاشخصى أو تلك المرونة العجيبة التى تميزت بها الأغانى التى كانت شائعة بالقرى ؛ وهما يخاطبان كذلك جمهورا لا يحمل أى طابع فولكلورى على الإطلاق على الرغم من الهجرة المستمرة من الريف إلى المدينة . والطبقة العمالية بالمدن لا تمثل شأن أهل الريف طبقة غير مثقفة ، بل هى طبقة نصف مثقفة أو مثقفة تثقيفا غير سليم ، وهى أبعد ما تكون عن الارتباط بأية تقاليد ، بل إنها تبدى الكراهية المؤكدة لأى تقليد . كما أن الطابع العرضى لكل نواحى النشاط الذى يتصل بالعامل الحضرى كفيلة بأن تمنعنا من أن ننعت مثل هذه الأشياء بالفن الشعبى .

٨ — مدرك الفن الشعبى ؛ التقنين والاتجار

يعد الفن الشعبى فى الوقت الحاضر فنا جماهيريا على معنيين : فهو يقدم النوع ذاته من التسلية الفنية لجميع القطاعات التى يضمها جمهور هائل ، كما يخرج منتجات متماثلة على نطاق ضخم . أما الجمهور الهائل فقد جاء نتيجة لاصطباغ المجتمع بالصبغة الديمقراطية ، وأما الإنتاج بالجملة فقد أسفرت عنه طرق الإنتاج الآلية الحديثة التى أتاحها التقدم التقنى . وقد استمرت عملية التطبيع الديمقراطى فى ميدان الفن والثقافة منذ بداية القرن التاسع عشر . فان الرواية المسلسلة ، ومسرح الشارع ، والطباعة الحجرية وغير ذلك ، كانت أعراضا واضحة جلية على نمط من التطور

---

(١) راجع ; Bartók : « Hungarian Peasant Music», loc. cit. pp. 278, 286-7 ; Die Volksmusik der Magyaren p. 4.

(٢) راجع Louis Harap : Social Roots of the Arts (1949), pp. 130--3.

قدر له أن يفضى إلى السينما والإذاعة والمجلة ؛ وهذه قد آذنت بانبلاج العصر التقنى فى الفن . ويمكن القول على معنى من المعانى إن الصفة التقنية للفن قديمة دون شك قدم الفن ذاته . فان كل تعبير فنى يعتمد على عملية بعينها ، وكل فن مرتبط بجهاز من الحيل التقنية أو الآلية ، سواء كانت الآلة هى فرشاة أو آلة تصوير فوتوغرافى أو إبرة حفر أو منسج آلى . ومثل هذا الاعتماد إنما هو من صميم الصورة الفنية ، فلا يمكن الفصل بينه وبين ترجمة المضامين الروحية إلى صور حسية . لقد كان دولاب الخزاف إبان العصر الحجرى الحديث يمثل « آلة » ، وليس الفرق بينه وبين الجهاز التقنى لدى الفنان الحديث سوى فرق فى الدرجة .

ولقد سارت عملية صبغ نشاط الفنان بالصبغة التقنية فى اطراد ، ولكنها لم تعدم بعض الطفرات الملحوظة الراجعة إلى التغيرات التى تطرأ على الأحوال الاقتصادية والتقنية الجارية . أما أخطر هذه التغيرات فهو اختراع طرق استنساخ الصور فى مستهل العصر الحديث ؛ ذلك لأن الأثر الفنى قد فقد مع هذه الأساليب تلك « الهالة » التى تحيط بلوحة مرسومة أو تمثال منحوت فى تفردهما الذى يتعذر تكراره أو التعويض عنه [1] . وبات من الميسور استعادة الأثر الفنى آليا ومن ثم فقد فتح الباب على مصراعيه للتطورات التى نشاهدها اليوم ، حيث يتسنى عرض الشريط السينمائى ذاته فى وقت واحد فى آلاف من دور السينما أمام مئات الآلاف من المشاهدين . وبذلك ضاع الإحساس بلمسات الفنان المباشرة . ومع ذلك فلا يحق للمرء أن يجعل من « خط يد » الفنان أو « فوحة » الأثر الفنى أسطورة عويصة . والتفرد لا يمكن أن يعد سمة جوهرية لا غناء عنها لما يبدعه الفنان إلا فى تلك الأحوال التى يشكل فيها هذا التفرد منذ البدية جزءا من الصورة . وقد تعد نسخه من لوحة رمبراندت المعروفة باسم « نوبة الحراسة الليلية » عديمة القيمة تماما من الناحية الفنية ، غير أن النسخ المختلفة لرسم محفور لا تكاد تفترق فى قيمتها الفنية ، فالعبرة فى اللوحة بحركة الفرشاة الظاهرة التى لا سبيل إلى محاكاتها ، على حين أن الرسم المحفور لا يلحق به من ضرر من جراء عملية التكثير . وهكذا نرى أن العملية التقنية تعتبر

---

(١) Walter Benjamin : «L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», Zeitschrift für Sozialforschung (1936), V, No. 1, pp. 40—6.

على الدوام جزءا لا يتجزأ من الفكرة الفنية ، أى أنها من مقومات العمل وليست إضافة لاحقة .

أما عن مسألة تحول المنتجات الفنية إلى « سلع » الأمر الذى نجم ، فيما يقال ، عن عملية إنتاجها بالجملة ، فينبغى على المرء أن يقرر بعض الفوارق الأساسية التى لا علاقة مباشرة لها بالحقيقة المجردة المتعلقة بعملية التكثير من حيث هى كذلك . فمن الممكن إنتاج الصورة التى هى فريدة فى نوعها على اعتبارأنها بضاعة أوسلعة تباع ، وأن ينظر إليها من هذه الزاوية على أنها لا تختلف فى قليل أو كثير عن النسخ التى تستخرج لرسم محفور أو المستنسخات الفوتوغرافية لأثر فنى . ولكنه على حين أن قيمة اللوحة الزيتية لا يمكن أن تقدر بحال ما فى صورة ثمن محدد ، فان من الممكن أن نسعر ، تسعيرا صحيحا إن فى قليل أو كثير رسما محفورا ؛ والحالة الوحيدة التى تسمح بالقول بأن هذا الرسم « لا يقدر بثمن » هى أن يكون آخر نسخة بقيت لدينا منه . أما النسخة الفوتوغرافية للصورة فتعتبر على خلاف كل من الصورة والرسم المحفور ، بضاعة وسلعة صرف ، كما أنها لا تختلف عن الأسطوانة المسجلة فى كونها مجرد نسخة ليس لها من قيمة فردية . فهى بديل لأصل لا يقبل الاستعادة بحال ، ومن ثم فهى عديمة القيمة من الناحية الجمالية . وعلى ذلك فانها تختلف عن نسخة الفيلم السينمائى من عدة وجوه ، فالفيلم لا يتألف من شىء غير النسخ ، وهى نسخ بغير أصل إذا جاز لنا هذا التعبير (ذلك أن الفيلم السلبى لا يمثل بدوره غير استعادة آلية) ، أو أنه يتألف من نسخ لا « وجود » لأصلها إلا على المعنى الذى قد يقال فيه بوجود فكرة الصوة ، بغض النظر عن الصورة الفعلية .

ولا تتوقف قيمة الأثر الفنى على طبيعة الوسائل التقنية التى يستعين بها الفنان ، بل تعتمد أولا وأخيرا على طريقته فى استخدامها . فكما أنه ليس صحيحا أن التحول من العمل اليدوى إلى العمل الآلى يؤدى حتما إلى تدهور قدرات العامل الروحية ، فلا يصح القول أيضا بأن استخدام الأساليب التقنية الحديثة فى الفن تعنى بالضرورة هبوطا فى كيفها . وقد كتب رئيس تحرير إحدى الصحف المعنية بالشئون التقنية يقول : « إن الحفاظ على انتظام الآلة فى أداء وظيفتها ، ليتطلب من الذكاء ما لا

يتطلبه استعمال جاروف »[1] . وصحيح أن العلاقة بين الأداة البسيطة والآلة الحقيقية تبدو مختلفة بعض الشيء فى محيط الفن عنها بالنسبة للعمل الجسمانى بعامة ، ولكنه لا يكاد يكون من سبيل إلى إنكار أن للفيلم الذى يستبعد كل ضرب من الاتصال الشخصى ، أساتذته وأساطينه ، شأنه شأن المسرح الحى الذى يخاطب فيه الشخص شخصا آخر . إن الفيلم يخرج من اعتباره بعض التأثيرات الدرامية ، ولكنه يتيح تحقيق أنواع جديدة من الإنجازات الجمالية . ولكن لا مفر من أن يسفر الإنتاج الواسع النطاق عن درجة ما من هبوط المستوى . ولقد أضرت المغالاة فى الطلب بالكيف حتى فى مثل ذلك العصر الرائع من عصور ازدهار الأدب فى إنجلترا إبان القرن الثامن عشر ، ولا سيما فى ميدان الرواية . بيد أنه مهما بلغت نقائص التقدم التقنى وعيوبه فلا سبيل إلى الرجوع بعجلة التاريخ إلى الوراء . فالرومانسية العمياء وحدها هى التى تستطيع أن تتوهم أن فى الإمكان التخلى فى بساطة عن الأساليب التقنية وهى الأساليب التى لا تحقق عائدا اقتصاديا كبيرا فحسب ، بل إنها لمتأصلة كذلك فى عادات الناس وحاجاتهم اليومية . ولا يمكن الإبطاء من هذا التطور التقنى حتى فى مثل تلك الأحوال التى لا يعود فيها بأى نفع عملى كبير ، ذلك أنه قد أصبح أقرب إلى طبيعة الإنسان فى العصر الحاضر أن يستخدم الآلة بدلا من أن يستخدم يديه . والمهمة الثقافية الملقاة على عاتقنا فى هذه الآونة هى أن نحقق لأنفسنا السيادة على الآلة ، لا أن نصير عبيدا لها ، وأن نستخدمها حقا كأداة لا أن نعبدها كما تعبد الأصنام .

إن كل صورة من صور الفن لتنطوى على عنصر من عناصر نعبدها ، كما تخضع للعرف إن فى قليل أو كثير . كما أن كل « صورة فنية » تخضع لقواعد طرازية معينة تتفق وطبيعتها ، وتتلاءم مع الرؤية التى تكشف عنها ومع الجمهور الذى تخصه بهذا الكشف ، وهى تستعين بالضرورة بصيغ محددة للتعبير وبترتيبات نمطية ثابتة لمادتها . فلا تستتبع كل من موسيقى التانجو والمامبو والفوجيو والمنويت على السواء تقنينا لوسائل التعبير الموسيقى ، بل إن من الممكن رد صور الموسيقى الكلاسية الرومانسية إلى مخططات معينة ، من شأنها أن تحد من حرية المؤلف الموسيقى منذ البداية ، وإن كانت تمكنه من جانب آخر من أن يرتكز على شيء مقرر ثابت

(١) Quoted by Stuart Chase : Men and Machines (1929), p. 173.

لا جدال فيه ، فتجنبه بذلك الارتباك والحيرة فى الوصول إلى قرار . ومن الواضح أن المواضعات والأنماط الثابتة تلعب فى ميدان الإنتاج بالجملة الذى يتحتم أن يكون لا شخصى الطابع ، دورا أكبر وأضخم من الدور الذى تلعبه فى فن كبار الفنانين، ولكن الفارق بين كل من الحالتين لا يزيد حقا على أن التقنين يتخذ فى الأولى صورا أشد عنتا وجمودا وفى الثانية صورا أكثر ليونة ومرونة . فصورة المنويت تبدو أكثر مرونة من صورة التانجو؛ بمعنى أنها قد أصبحت أكثر مرونة على أيدى فنانين عظام مثل هايدن وموتسارت ، ولكنها فى حد ذاتها لا تقل جريا مع العرف عن صور الرقص الحديثة . فمعنى صدق المواضعات فى ميدان الفن الأصيل الحاد ، لا يزيد على أن الفنان يتاح له أن يشرع فى عمله دون ما حيرة أو تردد حال أن يهم بتنظيم مادته التى تبلغ فى الغالب حدا كبيرا من الضخامة ، وهو لا يعفيه أيضا من كل خطر . فالفنان إنما يسير فوق حبل مشدود على شفا هاوية ، ويتطلب نجاحه فيما يؤديه قسطا معينا من الاندفاع والتهور ، بل قد يستلزم فى الواقع خماسا جنونيا ، الأمر الذى ينبو تماما عن تصور منتج الفن الشعبي الذى يتخذ المواضعات عكائز ودعامات .

والأعمال الفنية الأصيلة لا تتميز عن مثل هذه المنتجات ، بصرامة القواعد الصورية التى تأخذ بها ، بل على العكس من ذلك ، بما تمارسه من حرية فى مراعاة هذه القواعد وتفسيرها . وعلى النقيض من ذلك ، فان القواعد التى ينبغى أن يتم إنتاج الفن الجماهيرى وفقا لها ، إنما هى قواعد صارمة جامدة لا تلين . إن هناك طائفة من الاتجاهات المبتذلة المطروقة التى ثبتت شعبيتها بالفعل ولقيت رواجا بين الجماهير ، ومن ثم فقد يضمن اتباعها نجاح أية رواية أو فيلم أو أغنية راقصة ؛ هذه الاتجاهات يلتزمها المنتجون ويتمسكون بها على نحو غاية فى الصرامة والتطرف إلى أن تنهار تماما وتفسح مكانها لصيغة جديدة . وقد تبلغ القواعد الجارية من القوة والعنف وقد يراعى كل إخلاص وولاء فى الالتزام بالنماذج المتاحة إلى حد تحمل الكثير من المتاعب فى سبيل ذلك ، كما كان حال مؤلف موسيقى الجاز ، على سبيل المثال ، الذى قيل عنه تفكها إنه يبسط موسيقى موتسارت لأنه مؤلف موسيقى بالغ

الصعوبة مفرط التعقيد ، ولكنه على أهبة الاستعداد أيضا لأن يضيف إلى صعوبته قدرا آخر حينما يبدو له أن موتسارت أبسط من أن يتلاءم مع المخطط المطلوب[١].

وقد أشير إلى أن ثمة عاملين أساسيين يعتبران من مقومات الإنتاج بالجملة فى الصناعة : أولهما إنتاج قطع غيار مقننة ، وثانيهما إمكان تجميع هذه القطع دون جهد كبير نسبيا[٢] . وهذه هى الطريقة التى تتبع أيضا ، مع بعض التعديلات ، فى الإنتاج بالجملة فى محيط الفن . ومع ذلك ، ورغم الطابع الثورى الذى تتسم به نتائجها فى الوقت الحاضر ، فلم تكن – بوصفها طريقة فنية – بالطريقة المستحدثة الجديدة . وقد سبق أن أشرنا إلى أن منشدى الأشعار الفولكلورية من القيرغيز ، وكذلك منشدى الملاحم الهومرية ، كانوا يستعينون بصيغ معدة جاهزة ، بحيث إنهم كانوا يستخدمونها فى أغانيهم بطريقة آلية بعض الشىء . والعامل الحاسم فى تحديد قيمة هذا المنهج ليس هو استخدامه للصيغ ، بل فيما لو كان تكرار مثل هذه العناصر سيؤدى إلى التعبير الجيد المفصح أو لا يؤدى إليه .

ولا شك فى أن الأساليب التجارية التى تلجأ إليها صناعة التسلية تشكل وجها من أشد وجوه الأزمة الثقافية الحاضرة وبالا وخطرا ، ولكن ليس أمر صبغ الإنتاج الفنى بصبغة تجارية هو الشىء الجديد الهام بالنسبة للتفسير المعاصر للفن ، بل إن الجديد والخطير حقا هو اغتراب الفن الراقى وانعزاله فى الوقت الحاضر ، هذا الفن الذى ذهب منذ عهد الرومانسيين إلى الزعم بأنه إنما وجد من أجل الفنان وحده ، وأنه لا يأبه أو يتظاهر بأنه لا يأبه بالجمهور . ولا شك فى أن اللا مبالاة الظاهرية هذه بالجمهور إنما تتخذ فى العادة بمثابة قناع يخفى وراءه صراع الفنان اليائس من أجل كسب ود هذا الجمهور ، بيد أن المثل الأعلى الذى يقول بالفن المنزه عن الغرض والذى لا يتهاون أو يفرط فى شىء والذى لا مفر من أن يسىء فهمه هذا الجيل الحاضر ، ولا تتذوقه غير أجيال مقبلة ، إنما هو رغم ذلك مثل أعلى جوهرى

---

(١) M. Horkheimer and T. W, Adorno : Dialektik der Aufklärung (1947), p. 152.

(٢) Chase : op. cit., p. 95.

أصيل بالنسبة لنظرة الرومانسي إلى العالم . فقبل حلول العهد الرومانسي ، كان كل إنتاج فني يعتبر إن في قليل أو كثير سلعة تباع وتشترى ، وكان لكل عمل فني الثمن المحدد له ، ولو أن الأمر لم يكن يقتضي دائما أداء هذا الثمن نقدا . وقد كان الفنان يقبل هذا الثمن ، على وجه أو آخر ، دون أدنى قدر من الحياء المصطنع ، كما لم يكن يراوده أقل إحساس بأنه يتنازل عن شئ عندما كان يذعن لمشيئة نصيره وراعيه . وكان يدرك أن قيمته الحقيقية لا تعلو بالتظاهر بالاستقلال ، لكنها لذعة الضمير وحدها عند الرومانسيين هي التي نسبت إلى هذا التظاهر بالاستقلال تلك القيمة العجيبة . وجملة القول ، إن السمة الغريبة الجديدة التي تحوط علاقة الفنان الحديث بمهنته ، إنما هي إحساسه بالحرج تجاه كل ما هو مادي عملي ، وليست هي الحقيقة الماثلة في أنه ينظر إلى فنه نظرته إلى المهنة .

ومنذ عهد الرومانسيين بدأ يداخل الفنان الإحساس بأنه لا يواجه نصيرا ودودا محبا أو حلقة من الأشخاص المعروفين الشغوفين بالفن من ذوى الاستعداد النفسي الطيب ، بل يواجه جمهورا ليس له من سمة محددة أو اهتمام ثابت ، بل جمهورا معاديا له في الغالب الأعم . وهو يحدق نظره إلى قناع غفل من التعبير ويحاول أن يتصور من خلفه جمهورا أكثر تعاطفا وحدبا في زمن ما من المستقبل البعيد . ومثل هذه التصورات إنما هي خيالات باطلة غير مجدية وتنذر بالخطر أيضا . فاغتراب ذى النزعة المثالية عن الحاضر لا يقل وبالا عن استعداد الآخذ بالمادية للتراضي والتهاون ؛ فالأول مهدد بأن ينشئ لنفسه لغة خاصة فلا يفهمه أحد ، والأخير عرضة لأن يعجز في النهاية عن أن يتكلم بغير لسان الجماهير ذى الطابع اللا شخصي والطعم المسيخ . والفن المعاصر إنما يتحرك بين هذين الشقين من الرحى ؛ وفي مثل هذا الموقف الذى يتعذر فيه قبول أى من النقيضين بنفس راضية ، فلا يحق لأى فنان ، إلا إذا كان طاغيا متجبرا ، أن يتجاهل متطلبات الفن الشعبي .

وإن ما يميز حركة الاتجار بالفن في عصر الثقافة الجماهيرية لا يقتصر فحسب على المساعي الرامية إلى إنتاج أعمال فنية قابلة للبيع ، كما تحقق أكبر قدر من الربح إن أمكن — دون اعتبار للرومانسيين وبطانتهم التي كانت منتشرة إلى حد بعيد في العصور الماضية — بل يتمثل بالأحرى في فكرة وضع صيغة يمكن بوساطتها

أن يباع النمط ذاته من الشيء إلى الفئة ذاتها من الجمهور على أوسع نطاق ممكن . ومما يؤخذ على رجل الأعمال غالبا هو أنه يثابر على إنتاج النموذج ذاته أطول مدة ممكنة ، والسبب فى ذلك كما هو معروف تماما ، أن صلاحية السلعة ذاتها للتسويق خلال أطول فترة ممكنة هى على وجه التحديد العامل الأساسى فى إصابة أى مشروع لربح حقيقى . ولكنه من الغريب حقا أن من الاتهامات التى توجه إليه أيضا أنه يغرى الناس بطرق مفتعلة على طلب نماذج جديدة ، أى أنه يستحثهم على تغيير « المودة » حتى يزيد من الاستهلاك . والحق هو ما قال به جورج سيمل من أنه « لايتم إنتاج السلع أولا ثم تصبح مودة ، بل إنها تنتج من أجل خلق هذه المودة»[1]. أما من الناحية العملية ، فان كلا المنهجين يطبقان دون ريب ، بما يتفق والموقف الراهن . ومما لا شك فيه أن الإنتاج بالجملة فى العصر الحديث إنما يستغل حاجات الناس على نحو يتعارض فى الغالب مع التطور الطبيعى لأذواقهم ، فهو تارة يخلق طلبا جديدا ، ويبقى تارة أخرى بطرق مفتعلة على طلب قديم .

ويستتبع ذلك أن نسأل عما إذا كانت الظاهرة الجماهيرية ، بمعنى الرتابة الروحية والافتقار إلى الاستقلال من جانب الجمهور؛ هى من فعل التقنين الصناعى للإنتاج الفنى الحديث ؛ أو ما إذا كانت الجماهير ذاتها هى الملومة فى هبوط مستوى الفن الذى يقدم لها . وهل يحصل الجمهور على ما يريده حقا ، أو أن حاجته تتحدد بما يقدم له ؟ ما من شك فى أن صناعة التسلية لا تسهم إلا فى القليل أو هى لا تسهم على الإطلاق فى تنشئة رجل الشارع على التفكير المستقل ، والارتقاء بذوقه أو دعم شعوره بشخصيته ، بل إن ذلك لن يكون سهلا ميسورا حتى لو أرادت ذلك . ولا ريب فى أنه أيسر لك أن تحرك الدمى من أن تحرك الشخصيات المستقلة ، ولكن الجماهير لا تتألف على أية حال من شخصيات متمايزة . أما أن يتهم الناشرون ومخرجو الأفلام السينمائية ومنتجو الأسطوانة المسجلة بأنهم ينفذون مخطط مؤامرة مدبرة لكى يحولوا دون النمو الروحى لدى جماهيرهم فذلك فيما يبدو وهم باطل .

---

(١) Georg Simmel : Philosophische Kultur (1911), p. 34.

والحق أن بناء المجتمع الصناعى الحديث والانتظام الآلى فى حياة المدينة وتكييف الفرد الحتمى ، وإن كان لا شعوريا وغير عمدى ، مع الصورة الشائعة من السلوك ؛ إنما يجنح بالناس إلى التفكير على نحو جمعى ، كما أن هذا الموقف تعمل على تأكيده وتثبيته بصفة دائمة كل من الصحافة والإذاعة والسينما والإعلانات واللافتات ، أى كل ما تقع عليه العين فى واقع الأمر أو يتناهى إلى السمع . فان الحقائق التى ينبغى أن تدخل فى الاعتبار والقضايا الواجب حسمها والحلول التى يتحتم قبولها ، كل هذه تقدم على مائدة الجمهور فى شكل يسمح بازدرادها جميعا . ولا خيار للجمهور فى ذلك غالبا ، كما أنه راض تماما عن ألا يكون له من خيار. ومن خطل الرأى الاعتقاد بأن الجماهير كانت تفكر أو تشعر على نحو مخالف فى الأزمنة التى لم تكن فيها على مثل ضخامتها الحالية . فلم تكن قط فيما سبق أقدر مما هى عليه اليوم على الحكم على الأشياء ، كما لم يكن لها قط ذوق أكثر استقلالا أو ثباتاً ، فضلاً عن أنها لم تعترض قط على كون غذائها الروحى يقدم لها بعد تمام هضمه . ولو أن المنتجات الفنية التى سبق لها أن تقبلتها فيما مضى قد تميزت عن المنتجات الحالية بشىء من الجودة ، فليس ذلك إلا لأن مثل هذه المنتجات تصنع فى المقام الأول من أجلها . فالفن الذى يستهدف الاستهلاك العام يحتل على الدوام مستوى أدنى من الفن الذى ينتج من أجل المثقفين . ولكن مهما كان الفارق ضئيلا فى هذا الصدد ومهما بدا الكم قليل الأهمية دائما بالقياس إلى الكيف فى الأمور المتعلقة بالفن والثقافة ، فان النتائج المترتبة على دخول جماهير متزايدة العدد إلى السوق فى صورة مستهلكين للفن لتنبو فى الواقع عن كل تقدير ، فان منتجات الثقافة الجماهيرية لا تفسد فحسب أذواق الناس ، وتحملهم على العزوف عن التفكير الحر المستقل ، وتولد فيهم روح الخنوع والاستسلام ؛ بل إنها تفتح أعين الغالبية العظمى منهم للمرة الأولى على ميادين للحياة لم يكن لهم عهد بها من قبل . وغالبا ما يزدادون وثوقا واقتناعا بأحكامهم المسبقة ، ولكن ذلك لا ينفى أن ثمة مجالا قد أتيح لهم للمعارضة والنقد . وكلما اتسعت دائرة المستهلكين للأعمال الفنية ، أسفر ذلك مباشرة عن هبوط مستوى الإنتاج الفنى . وليس من مثل أجدر بالاعتبار مما حدث من انحلال ثقافة الطبقة الأرستقراطية والبلاط وظهور الثقافة البورجوازية فى ختام طراز الركوكو ، على حين أن ظهور الطبقات المتوسطة

قرابة منتصف القرن التاسع عشر يقدم لنا مثلا آخر . أما اليوم فان ثمة ظاهرة كانت معروفة تماما فى التاريخ الماضى تعاود الظهور من جديد ، نتيجة لإقبال الطبقة المتوسطة الدنيا وبعض قطاعات العمال الصناعيين على الفن بوصفهم مستهلكين . وعلى الرغم من أن الموقف الراهن لا يبعث على كبير أمل ، فهو بحكم التاريخ ، ليس موقفا ميئوسا منه ، إذ لم تستطع الطبقة المتوسطة أن ترتقى بذوقها إلا بعدمضى زمن طويل .

وللفن المنتج بالجملة ، اليوم ، كما هو حال كل فن ، أصل وهدف أيديولوجيان وهو يقوم على خدمتهما بغير شك ، والفضل فى ذلك إنما يرجع إلى ارتقاء أساليب الدعاية الحديثة ، وذلك بصورة أوفق وأعظم نجاحا مما كان متاحا له فى الماضى . ومع ذلك فان القول بأن منتجيه يحيكون خيوط مؤامرة جهنمية ضد الروحانيات جميعا إنما هو نموذج غبي للماركسية فى صورتها المبتذلة . فإن أقطاب صناعة التسلية لا يبغون بطبيعة الحال سوى كسب المال ، متوسلين إلى هذه الغاية بالفن الردىء بدلا من الفن الجيد ، لأنهم لا يعرفون بعامة وجه الخلاف بين هذا وذاك ، ثم إن الفن الردىء سهل الإنتاج وسهل البيع . وليس معنى هذا أنهم لا يأخذون بنصيب فى الصراع الأيديولوجى . فاننا نعلم أن النظريات المذهبية تقوم بوظيفتها وتعمل عملها ، دون أي قصد أو وعى ، وأن من الممكن أن تمارس نشاطها بغير قيام أية مؤامرة أو خطة محددة أو حملة معينة . غير أن ناشرى الكتب صاحبة الأرقام القياسية فى التوزيع ومنتجى الأفلام فى هوليود ، ليسوا بحال من أشد الدعاةغيرة لأيديولوجية الطبقة التى ينتمون إليها . ولعله أقرب إلى العقل والمنطق أن يتهموا بأنهم أضعف إيمانا من أن يتهموا بالتطرف أو التعصب الأعمى . فهم يخاطبون الناس جميعا وبلا استثناء ، ويطلبون رضاء كل فرد ، ولا يبغون الإساءة إلى مشاعر إنسان ، ولا غرو فلا بد لهم من الاحتفاظ بعملائهم . ومن ثم فان المبادئ الأيديولوجية التى يسترشدون بها هى أقرب إلى النوع السلبى منها إلى النوع الإيجابى ، فأهم ما فى الأمر هو الإقلاع عن معالجة موضوعات معينة أو حتى الإشارة إليها إشارة عابرة وتتلخص هذه الموضوعات أساسا فى العلاقات الجنسية السليمة والحرب الطبقية

والحركة العمالية ، وكل نقد موجه إلى النظام القائم للمجتمع أو ينطوى على مساس بالسلطات ، وكل ما يثير الشكوك الدينية أو يناهض الكنيسة . ومن الواضح أن تحاشى هذه الموضوعات معناه القبول الضمنى للأوضاع القائمة ، أما الدعاية الإيجابية فلا تعدو بوجه عام محاولة يشوبها التخاذل والتردد لتأكيد أن ليس فى الإمكان أبدع مما كان وأن هذا العالم أحسن العوالم الممكنة جميعا .

وما من شك فى أن التقرير بأن منتجات الثقافة الجماهيرية التى تقدمها صناعة التسلية لا تستهدف الوفاء بحاجات الناس الثقافية بل ترمى إلى استغلالها إنما هو قول صادق فى جوهره ، ومن الثابت كذلك أن المستوى الهابط لهذه المنتجات مرده إلى هذا الاتفاق التاريخى وهو التطبيع الديمقراطى للثقافة وظهور النظام الرأسمالى القائم على المنافسة . أما النتيجة التى خيل للبعض أنها أصلح ما يمكن أن نخرج به من هذا الموقف العصيب فهى «أنه لابد لنا إما أن نقضى على الاستغلال أو نقضى على الديمقراطية إذا ما كان للثقافة أن تستعيد سلامتها »[1] ولكن هذه النتيجة لا تحمل على الاقتناع . فالصراع بين الصفوة الروحية وسائر قطاعات المجتمع ليس بظاهرة اليوم أو الأمس ؛ فقد تميز الفن الشعبى على مر العصور بقسط معين من التعارض مع المستويات العليا من الثقافة الفنية . وإنه لحلم طوباوى ورؤيا مثالية أن نتوقع توقف هذا الصراع على حين بغتة وتمخضه عن فن جماعى حقيق بأن يستأثر باهتمام الجميع وينال رضاءهم . وهناك فى واقع الأمر من الوسائل والسبل ما يكفل الارتقاء بمستوى الفن الشعبى ، ولا شك فى أن التقدم فى هذه الناحية سوف يتطلب تغييرات اقتصادية واجتماعية كبرى ، ولكنه لا يستلزم بالضرورة محو النظام الرأسمالى أو الديمقراطية تماما . ولن يؤدى مجرد إلغاء الحواجز بين الطبقات وإزالة العقبات الخارجية التى تعوق عملية الانتخاب الطبيعى ، إلى أى حل آلى ذى بال لهذه المشكلة . فقد خاب الأمل فى أن يسفر فتح أبواب الثقافة على مصراعيها أمام الناس عن ظهور طوفان من المواهب الجديدة ، كما لا يحتمل أن يتحقق هذا الأمل على الأقل على الصورة التى راودت

---

(١) Dwight Macdonald : «A Theory of Popuiar culture», Politics (1944), p. 23.

الأذهان من قبل [1] . فأصحاب المواهب لا يلجون أبواب الثقافة المفتوحة بمحض اختيارهم ، فالذوق السليم والقدرة على التميز بين الغث والثمين فى الفن ثم اختيار الصالح منه عن وعى وإدراك ليس من الأمور التى يمكن أن تترك للمشاعر التلقائية والغرائز السليمة و « غير الفاسدة » لدى الشعب أو الجماهير أو الطبقة العاملة أو ما شئت أن تختار من أسماء . فالذوق السليم ليس جذرا بل ثمرة للثقافة الجمالية .

وعلى ذلك ، فباطلة هى حجتنا فى التملص من مسئوليتنا تجاه الحالة الراهنة للفن الشعبي بالقول بأن الجمهور يحصل على ما يريد . فليس ذوق الجماهير من المعطيات الأولية ، بل هو ما آل إليه الأمر . ولا ينبغى أن نقف عند حد القول بأن الجمهور وحده هو الذى يقرر ما يحب ، فان رغباته تتحدد جزئيا بما يقدم له . وهذه العلاقة تأخذ بطبيعة الحال صورة دورة ، ولكنها دورة يسهل كسرها . ومع ذلك فالخروج منها يتطلب وقتا ومالا ، وكما هو معروف تماما ، فان ناشرى الكتب ومنتجى الأفلام السينمائية ليسوا من المتفانين فى خدمة بنى البشر . كما أنهم ليسوا كذلك كحال رجال الأعمال جميعا ، من ذوى الجرأة أو العزيمة بوجه خاص ، فان مجرد التأكيد لهم بأن تثقيف الجمهور لا بد أن يؤتى ثماره فى النهاية[2] لن يغريهم فيما يحتمل بالمجازفة بقلب أوضاع سوق مأمونة .

٩ – الهروب من الواقع :

يبدأ تاريخ الفن الشعبي الحديث قرابة منتصف القرن التاسع عشر بظهور الفكرة القائلة بأن الفن تسلية وترويج ، وبسيادة الرغبة كذلك فى اتخاذ الفن وسيلة لصرف الأذهان بدلا من إعمال الفكر ، واللهو بدلا من اكتساب المعارف أو التعمق فى الفهم . ولقد كانت هناك قبل ذلك التاريخ – على مثل ما يبدو عليه الحال دائما – صور فنية ناجحة إن فى قليل أو كثير وصور طموحة على نحو أو آخر وصور مركبة بدرجات متفاوتة ، أما اليوم فاننا نشهد للمرة الأولى بزوغ فكرة حول فن لا يقيم

---

(٢) راجع D. W. Brogan : «The Problem of High Culture», Diogenes, No. 5 (1954), pp. 3 ff.

(٢) Gilbert Seldes : The Big Audience (1950).

أمامنا أية مصاعب أو معضلات، كما يسهل استيعابه وإدراكه على نحو مباشر . فان كل ما يندرج اليوم تحت هذه العناوين : « الموسيقى الخفيفة » « القراءات الميسرة » « وفن تنسيق المنزل » لم يكن له من وجود فى الواقع من قبل . لقد كان يجرى تأليف الكتب المسلية بطبيعة الحال — وغالبا ما كانت هذه أكثر تشويقا وأدعى إلى الترويح من كتب اليوم — كما كانت تؤلف الموسيقى الشجية الأنغام الحسنة الإيقاع السهلة الحفظ إلى جانب اللوحات الزيتية « الجميلة » ولكن طابع الحسن الذى يبدو على هذه المبدعات لم يكن غير نتيجة عرضية ووسيلة إلى غاية ، وليس غاية فى حد ذاته . لقد كان الفن راغبا على الدوام فى بعث السرور والبهجة ، بل وفى التسلية فى العادة فضلا عن ذلك ولكن الجمهور المقصود بالتسلية والمستوى الذى ينبغى أن تكون عليه تسليته كان عرضة للتغيير من وقت لآخر .

وقد قيل بحق إن معنى الإحساس بالسرور « هو أن نكون على وفاق مع الظروف المحيطة »[1] . لقد ألف كل من سرفانتيس وفولتير وسويفت كتبا حققت الغاية فى مضمار الإمتاع ، ورسم روبنز وواتوا لوحات تعد فتنة للناظرين ، وألف موتسارت أروع الموسيقى وأبدعها ، ولكن لم يكن ليخطر على بال أحد من هؤلاء أن يخرج أعمالا هدفها حمل الجماهير على الرضى والقناعة عن عمى وجهل ؛ فلم تعدم أعمالهم الكبرى قط الجانب الجاد من الحياة أو الشعور بما يتهدد الوجود الإنسانى من أخطار ومهالك . فقد كانوا يسرون عن أنفسهم وعمن سواهم بتصوير صروف الحياة وتقلباتها الغريبة دون أن تراودهم فكرة الهروب من الواقع ؛ لقد كانوا يتندرون بالسخافات والمواقف الحرجة التى يصادفها الإنسان فى هذه الحياة ، بيد أنه لم يتبادر لأذهانهم قط أن يزعموا بألا وجود لهذه الأشياء .

وكيفما كان الحال ، فان الشعور بالسعادة يعتبر طريقة غير ضارة نسبيا من طرق تزييف الحقيقة الواقعة ؛ أما العاطفية فهى أدهى من ذلك وأمر . فان هؤلاء الناس الذين يذرفون الدمع السخين على مصير بطل منكود فى قصة خيالية أو فيلم سينمائى إنما هم على وجه التحديد من لا يحسون إلا فى القليل النادر بأية عاطفة فى الحياة

---

(١) Horkheimer—Adorno : op. cit., p. 172.

الواقعية . والنزعة العاطفية تؤدى أساسا وظيفة تعويضية من هذا القبيل فى حياة المجتمع . فما من جيل يقنع ويرضى كل هذا الرضاء بالانكباب على القصص العاطفى والمواقف المأسوية ما لم يكن جيلا قد أحبط فى التعبير عن حياته العاطفية العادية . فالمشاعر المحرمة من محيط الحياة الواقعية والتى يصيبها الأفول والانحلال فى الواقع اليومى تجد ملجأ لها وإشباعا فى الرواية والأوبريت ذات الطابع العاطفى الخفى . ولم يكن كتاب العصور الماضية ، وبخاصة كتاب القرن الثامن عشر الذى يتّميز فى نواح أخرى غير هذه بالاتزان والوقار ، يحقرون بحال من التأثيرات التى تحرك النفوس وتثير الأشجان ، ولكنهم كانوا يناشدون بلا انقطاع عقل القارئ وقلبه معا ، فيوقظونه فى شيء من الخشونة والفظاظة فى الغالب من أحلامه وأوهامه الطوباوية إلى إحساس بالواقع . وقد كانوا عالمين بأسرار النفوس وخبايا الصدور كما كانو يكنون لها الاحترام ، إلا أنهم لم يحاولوا أن يجعلوا منها سراً مطويا . وعلى النقيض من ذلك ، فان الكتاب الرائج الحديث لا يصور العاطفة كما لو كانت أمراً عاديا لا مفر منه ، وعنصراً طبيعيا من عناصر الحياة الإنسانية له قيمته الخاصة يقابله فى الكفة الأخرى العقل والاتزان والاحتشام واحترام الذات ، بل يعتبرها أمراً شاذاً للغاية ، ونتيجة لنوع من الأزمات المزمنة ، على أنه يضيف إلى ذلك دوما مسحة من الوقار والتهويل والسقم . والعاطفية إن هى إلا عاطفة مكبوتة . فالمشاعر التى ليس لها من مكان فى حياة المجتمع ، بالنظر إلى أنها شيء لا ينبغى الاستسلام له ، تعالج فى تهويل شديد ويبالغ فى تقدير خطرها وترفع إلى مستوى المثالى واللا واقعى ، وتقطع صلتها بالحياة وتعفى من كل حاجة لأن تواجه محك الزمن .

وأعظم نواحى الجاذبية والسحر فى الفيلم أو الرواية الناجحة فى هذا العصر ، تكمن فى إتاحتها الفرصة للهروب من الواقع ، عن طريق اندماج شخصية القارئ أو المشاهد فى شخصية البطل . ولا شك فى أن هذا الاندماج والاشتراك الاستبدالى فى مصير البطل وصراعاته وانتصاراته قد لعبا فى كل زمان دوراً هاما فى مجال تذوق الفن والاستمتاع به ؛ والحق أن الفن بعامة يمكن أن يوصف بأنه إشباع لرغبة الإنسان فى ذات أخرى وحياة أفضل . بيد أنه لم يحدث قط أن ظهر مثل هذا

الانكباب الأعمى والانغماس الأحمق فى تطلعات واهمة وآمال باطلة كذلك الذى نراه فى الوقت الحاضر . وترجع البدايات الأولى لذلك الخداع الذاتى الذى لا يقف عند حد إلى زمن الرومانسيين . ويأخذ اندماج شخصية القارئ فى شخصية البطل لدى هؤلاء صورة تستهدف محو كل الفوارق بين الشعر والحقيقة والمؤلف والجمهور والشخصية الخرافية والمتتبع للقصة المتعاطف معها . ويجعل الشاعر الرومانسى من القارئ صاحب سره وموضع ثقته ، حتى أن كل إنسان يستطيع أن يحس بنفسه شاعراً على نحو أو آخر ، وهو يقيم بين القارئ والبطل قدراً من الألفة والمودة لا يتيح فحسب لأى شخص المشاركة فى مصير البطل ، بل أن يتخيل نفسه فى ذلك المركز المرموق الذى تتمتع به الشخصية الخرافية . ويرى القارئ شخصيات الرواية ويحكم عليها بالرجوع إلى أهدافه وآماله واهتماماته الخاصة . وهو لا يقتصر على أنه يحل نفسه محلها ، بل إنه يتخيلها فى مواقف لا تتفق على الإطلاق وهذه الشخصيات ولا تحمل من معنى لأحد سواه . ولاريب فى أن أبطال القصائد العظمى فى كل زمان كانوا يمثلون على نحو ما شخصيات مثالية ، كما كانوا بمثابة تعبير عن رغبات الناس ، ونماذج يتطلعون إليها بعين الحسد فى الغالب ؛ ولكن القارئ لم يكن ليخطر له على بال أن يقيس نفسه بمقاييسها أو يزعم أنه يسلك سلوكها . إذ إنه كان على بينة منذ البداية من أن بطل أية ملحمة أو رواية أو مأساة إنما يتحرك فى وسط يختلف عن وسطه . بيد أن كل الحواجز والحدود التى كانت مضروبة يوما ما على الحياة المثالية البعيدة المحرمة ، تحطمت وانهارت منذ عهد الرومانسيين ؛ ولقد انمحت هذه الحدود فى الأدب الشعبى الجارى محواً تاما حتى أن القارئ الحديث أصبح يرى فى أبطال قصصه المفضلة مالا يزيد أو يقل عن كونهم تحققا لحياته الخاصة الفاشلة المضطربة ، ووفاء بكل ما فاته .

وكيفما كان الحال ، فانه لمنهج سيكلوجى بالغ السذاجة ذلك الذى يعلل مثل هذا الاندماج بالرجوع إلى مفهومى « أوهام الرغبة» «وتحقق الرغبة». فان قلة قليلة من القراء أو رواد السينما يداعبهم الأمل حقيقة فى أن تتحقق لهم « نهاية سعيدة » على غرار النمط الذى عرف عن هوليود ، لو أن هؤلاء القراء والرواد يلهون بهذه الخواطر من قبيل الترويج والتسلية . وإن العلاقة غير المشروعة التى يقيمونها

تجاه أبطالهم إنما هى علاقة تهويل من الذات ورثاء للذات بقدر ما هى خداع للذات أيضا . وهم فى العادة لا يرجون من الحياة الكثير ، ولكنهم يقيسون نجاحهم وفشلهم ، ومواردهم وإمكاناتهم بمقياس غير واقعى أو مرض بأية حال من الأحوال . والرومانسية القائمة على خداع الذات إنما تكمن وراء كل من نزعة التفاؤل ونزعة التشاؤم لدى الجماهير ، ومن ثم فان الأسى على كل ما فاتهم من ملذات إلى غير رجعة أو ما قد أضاعوه سدى منها إنما هو مصدر للدموع التى تذرف فى دور السينما يستوى فى قوته مع ذلك الأمل الضعيف فى أنهم ربما لم يخسروا كل شىء تماما .

لقد أصبح موضوع الأضرار الخلقية والأدبية التى تنجم عن الأفلام السينمائية من الموضوعات المفضلة لدى النقاد الثقافيين فى عصرنا هذا ؛ فهم دائبو الحديث عن المثل السيىء الذى يضربه سلوك الأبطال السينمائيين لرجل الشارع . ويبدو أنهم قلما يدركون أنه ليس هناك من مثل أفدح ضرراً من وهم الحياة الذى يبثه المصير الرومانسى للبطل فى النظارة الذين يحسون بأنه إنما يعفيهم من مسئولية المهام الملقاة على عاتقهم فى حياتهم غير الرومانسية الخاصة . وتعتبر مدام بوفارى المثل الأول على قارئ الروايات الذى يعقد مع الحياة ، مستعينا بهذا النوع من وهم الحياة ، ميثاقا مرضيا مريحا وإن كان لا يجد فى النهاية من مبرر لذلك . إنها المثل التقليدى على الشخص الرومانسى الذى تخلف عن عصره كثيراً والذى يزعم لنفسه وطنا خارجا عن حدود الحياة دون أن يكون قد أبلى فى سبيل نيل هذه الحياة أقل بلاء ، حتى ليفوته القسط المتواضع المتوافر من السعادة من جراء طلبه الدائم للسعادة على نطاق واسع ، إنه يأمل فى نيل جائزة أولى دون أن يبذل فى سبيلها جهداً يذكر .

وأى الشرين أهون : الإكثار من القراءة أو الإقلال منها ؟ ليس الجواب على ذلك فى مثل البساطة التى تبدو للمؤمن بالتقدم ، فقراءة الناس لذلك القدر الذى يقرءونه لا تمثل بحال ربحا صافيا . أما عن الخطر الناجم عن ذلك الفهم الشديد إلى المغامرة والتحليق فى الخيال ، الأمر الذى أصبحت تتكفل به السينما والإذاعة فى الوقت الحاضر ، فقد ظهرت بشكل واضح فى مستهل القرن التاسع عشر ، وقد قدر لكوليردج أن يتبين هذا الخطر ويقدر أبعاده كاملة . إذ كتب يقول :

« أما عن المتحمسين للمكتبات الدورية ، فانى لا أجد من نفسى الجرأة على تملق وسيلتهم هذه إلى تزجية الفراغ أو على الأرجح قتل الوقت ، بتسميتها بالقراءة . فالأصوب أن ندعوها بحلم يقظة بائس لا يهيىء ذهن الحالم لنفسه فيه غير البلادة ثم شيئا قليلا من حساسية سقيمة ... ومن ثم ينبغى علينا أن ننقل هذا النوع من التسلية من جنس المطالعة إلى تلك الطبقة الشاملة التى تتميز بالقدرة على التوفيق بين ميلين متعارضين وإن كانا مقترنين ، فى الطبيعة البشرية ألا وهما استمراء الكسل وكراهية الفراغ [1] .

والسأم إن هو إلا نتاج طرائق حياتنا الحضرية القلقة التى تفتقر إلى كل ما يحرك الأحاسيس ويثير العواطف. فان القروى لا يشعر بالسأم ، بل تراه يغرق فى نعاسه ، وهو أمر ليس محموداً بالضرورة بطبيعة الحال . ولكنه برىء على الأقل من ذلك الشعور المدمر بالخوف من أن يكف يده عن القيام بشىء ، أو ذلك الحافز المبهم إلى القيام بأى شىء كيفما كان والذى أشار إليه كوليردج ، والذى لا يعرف خارج محيط المدينة الكبيرة الحديثة . فان طلب الجماهير الحضرية للفن لا يعدو كونه تشوفا واشتياقا إلى مزيد من المادة الخام ، وهى حاجة ينبغى إشباعها حتى تمنع آلة لا سبيل إلى إيقافها من الدوران بغير عمل . ولا يزيد الفن الذى يشبع هذا النهم على كونه وقوداً لا يبالى النتيجة ، ووسيلة بائسة لسد الفراغ . ولعل الشعور بأن ثمة وجها من وجوه النقص ينبغى استكماله إنما هو شعور حقيقى صادق ، ولكن الناس لا يعلمون ما حقيقة هذا النقص . فلا بد لهم من أن يقرءوا رواية أو يشاهدوا فيلما أو يستمعوا إلى موسيقى راقصة أو يطلقوا صوت الراديو بالغناء أو التنغيم أو على الأقل الطنين ، لأنهم لا يعلمون ما عساهم أن يفعلوا بأنفسهم غير ذلك . صحيح أنه ربما عاد عليهم ذلك ببعض النفع ، بيد أنه لا علاقة لكل ذلك بتذوق الفن . كما أنه بظهور الجمهور الحديث على مدى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تحولت القراءة من كونها متعة نادرة بعض الشىء إلى شهوة مفرطة . وفى عصرنا هذا وحده تحول تذوق الفن من كونه شهوة إلى مجرد عادة ، أى أنه أصبح إرضاء لحاجة لا يتنبه إلى وجودها المرء إلا فى حالة عدم إشباعها .

---

(١) Samuel Taylor Coleridge : Biographia Literaria, § XXII.

بيد أنه مهما بلغ هذا الموقف من خطورة، فهو ليس بأسوأ مما عاناه الفن الشعبي فى العصور الخالية . فان التشاؤم المفرط تجاه الحاضر لا يمثل فى العادة غير الوجه الآخر لتقدير مبالغ فيه للزمن الماضى . ومما لا شك فيه أن التطبيع الديمقراطى الفجائى للثقافة ، ثم تلك السرعة الفائقة للتطور التكنولوجى ، والسيادة المطلقة لمبدأ الربح فى ميدان الفن قد أسفرت عن ظاهرة فريدة فى نوعها ؛ بيد أن الزعم بأنه لم يظهر فى الماضى أى شىء يضاهى على أى نحو ثقافتنا الجماهيرية الراهنة إنما ينم عن ضيق أفق ونظرة غير فاحصة للأمور . فان هؤلاء الذين يرثون لحال الإنتاج الفنى الحديث ، ظنا منهم أنه لم يحدث قط من قبل أن ظهر أى شىء يمكن مقارنته بالاتجاه الآلى أو النزعة التجارية لدى فننا الشعبى ، فضلاً عن اعتماده على أيديولوجية الطبقة الحاكمة وتخلفه الواضح عن فن المثقفين ، إنما ينظرون إلى الماضى فى ضوء وردى حالم للغاية . فلقد قام هناك على الدوام أكثر من مستوى واحد من الثقافة الفنية كما أنه كلما اتسعت القاعدة الاجتماعية التى يستند إليها نوع معين من الفن أصبح على الدوام مهدداً بخطر التدهور والانحلال أو الاعتماد الكلى على اهتمامات خارجة عنه . لقد كان الفن الفولكلورى بوجه عام بمثابة محاكاة هزيلة ، وكيفما كانت قيمة ما يضيفه مما لديه من قيم خاصة ، فقلما كانت هذه توازى الخسارة التى تلحق بمستوى العمل الفنى من جراء هذه العملية . أما الفن الشعبى لدى الجماهير من أنصاف المتعلمين ، فهو على خلاف ذلك ، إذ لم تكن له قط قيمة مستقلة ، أما الوظيفة الوحيدة التى يمكن القول بأنه قد أداها فى مضمار تطور الفن فهى قيامه بدور الثقل المضاد لبعض الميول الباطنية البالغة السرية .

وعلى الرغم من صلة القرابة البادية بين الفن الشعبى والفن الفولكلورى ، فلا تكاد تقوم بينهما أى من همزات الوصل . كما أن تلك الفكرة المتواترة التى تقول بأن فن الجماهير الحديثة يعتبر فى جوهره استمراراً للفن الفولكلورى السابق ، لا تستند إلى أساس أفضل من ذلك الذى تستند إليه صفة « الشعبى » التى تلحق بكل منهما — على الرغم من أن معنى هذا اللفظ يختلف فى كل من الحالتين . فالفن الفولكلورى والفن الشعبى ، إذا ما توخينا التعبير المنطقى ، يمثلان على الأكثر نوعين متساويين فى الدرجة ، صادرين عن أصل واحد ، وإن لم ينشأ دون شك

أحدهما عن الآخر . والفن الفولكلورى فن بسيط فج مهوش عتيق الطراز ، أما الفن الشعبي فهو فى الغالب فن بادى الحذق والكفاءة التقنية ، على الرغم من سوقيته وتعرضه لتغيرات سطحية مباغتة ، ولكنه عاجز عن أن يحقق لنفسه تحولا جذريا أو أن يرتقى بقدرته على الحكم والتمييز . والفن الأصيل يتعرض للإستهلاك والتدمير والتبسيط على يد الفن الفولكلورى ، ويجد من الفن الشعبي التمييع والترقيع والتنقيح . ولم تكن الشقة التى كانت تفصل فى العهود الماضية بين أهل الريف والطبقات الدنيا من أبناء المدن على مثل ما تبدو عليه اليوم من اتساع وعظم ، بحيث إنه يبدو من المتعذر دائما أن نقطع بما إذا كان ثمة عمل بعينه من صنع الطبقة المتوسطة نصف المثقفة أو أهل الريف غير المتعلمين ؛ على حين أنه يستحيل اليوم الخلط بين فن الجماهير الحضرية والفن الشعبي ، بالنظر إلى تناقضهما التام . والواقع أنه ليس ما هو أبغض عند الجماهير نصف المثقفة فى العصر الحديث وهى التى تقلد الطبقة العليا فى طرائق حياتها وأساليب ثقافتها ، من الفن الفولكلورى ؛ أما ما يقدره المثقفون ويستمتعون به فى الفن الفولكلورى فيقصر عن إدراكه أنصاف المثقفين تماما .

١٠ — أصول الفن الشعبي :

نشأت الجماهير الشعبية الحديثة فى أحضان المراكز الصناعية الكبرى ؛ وكان أول حافز على تكوينها قيام الانقلاب الصناعى . وحققت دورها الحاسم الراهن باعتبارها عاملا فعالا فى التاريخ الاجتماعى والثقافى بفضل النهضة الصناعية الواسعة النطاق التى قامت قرابة منتصف القرن الماضى ، وبفضل تطور الأساليب التقنية فى بث المنتجات الثقافية ونشرها ، تلك الأساليب التى كفلت للجماهير المشاركة فى الاستمتاع بالثقافة على نطاق لم تكن البشرية لتحلم به من قبل . وقد ظهر الفن الشعبي بوصفه ثقافة جماهيرية إلى الوجود ، فى ذلك الوقت على وجه التحديد ، ولكن تاريخه غير المعروف يعود القهقرى إلى زمن بعيد . ذلك لأنه منذ الزمن الذى بدأت تتدفق فيه الطبقات الدنيا إلى المدينة ، مقيمة بذلك الصلة بين أهل الريف والطبقات العليا — أى منذ العهود المتأخرة للثقافات الشرقية القديمة — ظهرت هناك اتجاهات لصياغة فن شعبي . ومن المعلوم لدينا أن طبقة التجار فى الدولة الوسطى

بمصر ، بل والموظفين المدنيين ذوى المراتب الدنيا فى الدولة الحديثة ، كانوا على جانب من الثراء يسمح لهم بشراء الطرف الفنية المتوسطة الحجم ، ومع ذلك فلا يبدو أن هذه الطرف كانت تختلف اختلافا كبيرا سواء من حيث طرازها أو ذوقها عن تلك التى كانت تقتنيها الطبقات العليا . بيد أنه من العسير أن نقطع بماذا كانت الطبقة المتوسطة الحضرية قد أثرت بدورها على ذوق الصفوة المثقفة ، أو بما إذا كان ذلك التحول الكبير ، بوجه خاص ، الذى طرأ على الذوق السائد فى عهد أخناتون قد ارتبط بالتغيرات الاجتماعية التى صاحبت نهضة الطبقة المتوسطة [1] . فلم تظهر دون شك أية بادرة على محاولة إنتاج فن من أجل جمهور أكبر أو على أن هذا الفن قد أصابه الانحلال من جراء انتشاره .

وإننا لنلتقى بالفن الشعبي بمعناه الضيق — أى الفن الذى ينتج من أجل طبقة نصف مثقفة تحتل مكانا وسطا بين البورجوازية الدنيا والريفيين المتمدينين — فى بواكير العصر الهلينستى . وعلى الرغم من ذلك ، فلم يظهر من أعمال الفنون البصرية — وذلك فيما عدا بعض التماثيل الواقعية — ما يتجاوز حدود ما كان يتم إنتاجه إما بالمنازل أو على يد فنانين يعملون فى خدمة البلاط أو الأشراف أو الطبقة البورجوازية العليا . ولكن التمثيل الإيمائى كان قد أصبح إبان هذه الحقبة على أقصى تقدير نمطا من التسلية الشعبية العامة أشبه بأنماط الترويح والتسلية التى تتضمنها ثقافتنا الجماهيرية فى العصر الحاضر . كما اندمجت فى الوقت ذاته المسرحيات الأدبية بمسرحيات الطبقات المتوسطة والدنيا . وكان بالوسع تبين إمكان وقوع هذا التطور فى عهد يوريبيدس ، ولكنه لم يتحقق تماما إلا مع ظهور الكوميديا الحديثة . ولم تلبث النزعتان العاطفية والطبيعية اللتان وجدتا تعبيرا لهما فى محيط المسرح أن تغلغلتا تدريجيا فى كل صور الفن وأنماطه ، فتطور فن النحت على سبيل المثال ، فى اتجاه العنف العاطفى والانفعالى من ناحية ونحو النماذج الجميلة المحببة من ناحية أخرى . ولكنه لا يكاد يكون من الصواب ، برغم ذلك ، أن نتحدث عن « الفن الجماهيرى » ، على الرغم من الإنتاج الهائل الذى يشهد به أولا وقبل كل شيء ذلك

(١) Hauser : op. cit., I, 61.

العدد الهائل من التماثيل الصغيرة المصنوعة من الطين النضيج التى آلت إلينا . ولقد كانت هذه التماثيل الصغيرة زهيدة الثمن إلى حد بعيد ؛ ولا بد أن المشترين لها كانوا ينتمون فى الغالب إلى الطبقات المتوسطة ؛ كما أنه ليس ثمة شك فى أن إنتاجها ، برغم كل ما تتسم به من طرافة وجاذبية ، كان يتم بطريقة آلية إن فى كثير أو قليل[1] ، بيد أنها كانت لا تزال بعد وثيقة الصلة للغاية بمعايير الفن الكلاسى إلى حد أنها لم تكشف عن أية دلائل على تدهور الذوق بها . وحتى إن صح أن صناع تماثيل تنجرا Tanagra الدقيقة على الأخص ، كانوا يهدفون إلى إحداث تأثيرات سارة من النوع التنميطى ، الأمر الذى يذكرنا بالتقنين فى الإنتاج بالجملة الحديث ، فقد بقى مستوى الذوق عاليا مرتفعا إلى الحد الذى يكاد يتعذر معه على المرء التنبؤ بما عسى أن تؤدى إليه هذه الميول .

ولقد ظل المسرح ، طوال العصور الوسطى أشد فروع الفن الشعبى وفرة وخصوبة . فقد كان الجمهور الذى يشهد عروض الممثلين الجائلين يضم الطبقات الدنيا جميعا ، حتى إنه يحق لنا أن نعرف التمثيليات الإيمائية ومشتقاتها على الإطلاق بأنها صور للتسلية تنقسم إلى ريفية أو حضرية أو شبه حضرية . وإننا لنلحظ فى المسرح أن الحدود الفاصلة بين الطبقات الاجتماعية المختلفة تبدو مهوشة بعض الشىء ، كما أنه فيما يتعلق بمسرح العصور الوسطى ، فانه حتى بالنسبة للمسرحيات الدينية الراقية ، فانها كانت تعنى خلطا بين الفئات الاجتماعية المختلفة . لقد كان فن منشد الأشعار الجائل ، فى العصر الذى شهد تدهور الشعر البطولى ، يحتل مثل هذا المكان المتوسط . أما أقدم الصور الأدبية التى كشفت عن تمايز بين صفوف الطبقات الدنيا وانفصال تام بين عامة سكان المدن بوصفهم جمهورا فنيا معينا وبين أهل الريف ، فهى « الأسطورة الشعرية » fabliau والقصة القصيرة التى ظهرت فى عهد النهضة الإيطالية . وبوسعنا أن نتبين فى هذه الصور « أدبا بورجوازيا » لا شك فيه ، وهو بلا ريب أكثر تماسكا من أدبنا الشعبي اليوم ، ولكنه يكشف برغم هذا عن ميل واضح إلى التقنين وإيثار التسلية الخالصة الصرف .

---

(١) T. B. L. Webster : Greek Terracottas (1950), p. 29.

وعلى أية حال ، فى ميدان الأدب وحده يتيسر لنا أن نميز للمرة الأولى بين جمهور يختص بالأدب الشعبي وجمهور يختص بالفن الشعبي ؛ ولنا فى انتشار عادة القراءة للاستمتاع الشخصى أنصع قرينة على ذلك . ذلك أن أهل الريف — مثل المزارع الريفى والعامل الزراعى والصانع الريفى وخدم الضياع بعامة — لا يكثرون من القراءة ، كما هو حالهم إلى اليوم ، أما فيما قبل عصر الإصلاح الدينى فلا يرجح أنهم كانوا يطالعون شيئا إلا فى أحوال نادرة . فان ما يسمى «بالكتب الشعبية» لم تتسرب ، كما رأينا ، إلا فى بطء شديد منحدرة عن الطبقات العليا ، كما لم تبلغ القطاعات الحقيقية من أهل الريف إلا فى وقت متأخر إلى حد بعيد .

أما الأنماط الأدبية التى تقف عند الحدود الفاصلة بين الشعر الفولكلورى والأدب الشعبي فتتمثل أولا وقبل كل شيء فى الموال الفولكلورى وموال الشارع وجانب السفينة اللذين كانا يخاطبان على الدوام جمهورا يحتل مستوى اجتماعيا أدنى من مستوى جمهور « الكتب الشعبية » . كما يصح أن نقول بناء على ذلك بشعبيتهما . أما الأفرخ الورقية المنفصلة التى كانت تطبع عليها وتوزع كلمات مواويل « جانب السفينة » وأغانى الشارع فقد كانت تمثل « أدبا من نوع خاص » ، ومن ثم فلم تحظ بغير جمهور قليل ؛ إلا أنها كانت تغنى فى الوقت ذاته بوساطة منشدى الأشعار والمغنين المتجولين والموسيقيين ، فتلقن بهذه الطريقة للجمهور . وفى فرنسا المعاصرة لا تزال موسيقى أغانى الشارع ونصوصها تعرض للبيع بوساطة المغنين أنفسهم ، ولكن الأسطوانة المسجلة قد أصبحت فى الوقت الحاضر تقوم مقامهم بوصفهم معلمين للأغانى .

ويكاد لا يظهر هناك فى ميدان الفنون البصرية أى أثر للاتجاهات الشعبية قبل حلول القرن الخامس عشر . لقد كان لأهل الريف ، بطبيعة الحال ، صورهم الزخرفية الخاصة ، إلا أنه لم يكن فى مقدور غير الطبقات العليا أن تطلب بالفعل وتشترى أعمالا من الفن التصويرى حتى ظهرت على المسرح مطبوعات الروشم الخشبي . وشرعت الطبقات الدنيا فى شراء هذه المطبوعات ، التى كان انتشارها إلى أسفل بمثابة عملية بطيئة للغاية ، ولكنها بدأت دون شك فور اختراع هذا الأسلوب فى الاستنساخ . ولا ريب فى أنه من العسير تحديد طبقات الشعب التى

اهتمت بها على وجه الدقة ، كما يكاد يتعذر تماما التمييز بين ما كان يشتريه العامة من سكان المدن وما كان يشتريه أهل الريف . وفى إيطاليا وحدها يتاح للمرء أن يتبين للمرة الأولى جمهوراً لأعمال الفنون البصرية من بين الطبقة الدنيا ، وإن لم تكن الأدنى ، من أهل المدينة ؛ ولا شك فى أن إنتاج مصنع كذلك المصنع الذى أقامه الرسام نيرى دى بتشى Neri di Bicci كان يرقى دون شك إلى ما هو أقرب إلى صناعة الفن الشعبي (١) . ولقد ظهرت هناك بالفعل دلائل على الإنتاج بالجملة، على الرغم من أن السوق كانت مقصورة ، بالنظر إلى ما كان للسلعة من طابع باهظ الثمن شيئا ما ، على من كانوا على جانب كبير من الثراء . بيد أن هذه المنتجات قد احتفظت ، برغم كل ما كان يحوطها من تقيد بالعرف ومن سقم ، بمستوى من الذوق والتنفيذ لا يتوافر فى الإنتاج بالجملة فى الوقت الحاضر .

وقد حافظ فن الباروك أيضا على هذا المستوى بوجه عام على الرغم من فجاجة الذوق المطردة التى اتسمت بها الأعمال التى خصصت للقطاعات العريضة من الجمهور. والحقيقة أن حركة الإصلاح المضاد قد آذنت بمولد فن لا يخاطب فحسب أهل الريف بل يتوجه أيضا ، وعلى نطاق أوسع ، إلى الطبقات الدنيا من سكان المدن . وإلى ذلك يرجع أصل كثير من الخاصيات البارزة الهامة فى الفن الشعبي . إن عقيدة الألم والعذاب والانفعال المفرط والإيمان بنعمة الشهادة والانتشاء والانجذاب الروحيين ثم الاستعداد للاستغراق فيما هو لا عقلى بعيد عن التصور مستعص على الاكتناه إنما هى سمات عامة شائعة فى فن الباروك ؛ وبهذه المعالم وجدت النزعة العاطفية الحديثة والنزعة الذاتية التى تهول غاية التهويل فى تقدير الذات ، طريقهما إلى الفن البصرى ومهدتا السبيل إلى الرومانسيين المتأخرين . وإننا لا نزال نجد لدى فنان مثل روبنز Rubens أو برنينى Bernini أعمالا تلقائية تماما بالغة الروعة ، بيد أنه عندما تأتى للفنان الآلى (الروتينى) غير الخلاق أن يسد الحاجات التى دعت إلى فن هذين العملاقين ، فاننا نلمس مهارة فى الملق تحز فى النفس ، وذلك وفقا لوصفة تماثل فى جوهرها وصفة الفن الجماهيرى الحديث . وإننا نلحظ أن فن

(١) Hauser : op. cit., I, 309.

الإقنوغرافية (أى فن الأيقونات) لدى الكنيسة الكاثوليكية يصطنع شيئا فشيئا تلك الملامح التى تضفى على الصورة التكريسية الدينية الحديثة طابعها البورجوازى الهابط . فمشاهد المسيح حاملا خشبة الصليب والمسيح البستانى وتوبة مريم المجدلية والسامرى الصالح وتوما غير المؤمن والمسيح فى عمواس — وقد أصبحت هذه المشاهد تحتل فى الوقت الحاضر محور الاهتمام الفنى — إنما تمثل جميعا مشاهد حزينة باكية ينفرط لها القلب ، كما أن كثيرا منها ذو طابع شخصى خاص .

والحقبة الأولى فى تاريخ التصوير التى يطغى عليها بشكل عام ذوق بورجوازى هى تلك التى ظهرت إبان القرن السابع عشر بهولنده . ولكنه ليس من السهل استنادا إلى الأعمال المتوافرة لدينا ، أن نخرج بآراء قاطعة حول مستوى الإدراك الفنى الذى ظهر بين الفئات المختلفة من المواطنين . فلقد كانت مضاربات السوق ، والبحث عن سلع صالحة للاستثمار ، ثم طريقة الجمع والانتقاء كانت تعتبر جميعها من المعالم الأساسية للإنتاج الفنى فى ذلك العصر بحيث كان لها ما لأى اهتمام بالعمل الفنى فى حد ذاته من قيمة وخطر . فان جميع طبقات الشعب ، بقدر ما كان يتأتى لها من رأسمال أيا كان ، ولا نستثنى من ذلك أهل الريف ، كانوا يدلون بدلوهم فى مضاربات الصور هذه وفى تكوين المجموعات الفنية . وقد تحدو تلك الكمية الهائلة غير المعهودة من الصور بالمرء إلى أن يتحدث عن قيام إنتاج إجمالى ، بيد أن مستوى هذه الصور ظل محتفظا بارتفاع نسبى ذلك أن الناس لم يكونوا يشترونها فى العادة لتلائم أذواقهم بل لقيمتها التجارية ، وهذه كان يحددها فى الغالب الخبير الفنى[1] . والنقاط الوحيدة التى تتضمنها هذه الصور والتى توحى بالفن الشعبى المتأخر ، هى صغر أحجامها وتناولها لموضوعات مستمدة من الحياة الجارية وأسلوبها الفنى ذو النزعة الطبيعية الظاهرية شيئا ما .

١١ — الفن الشعبى لدى الطبقه البورجوازيه الحديثه :

مع انهيار نظام الرعاية القديم فى القرن الثامن عشر ، واستبعاد البلاط والطبقة الأرستقراطية بوصفهم من المشترين الدائمين للآثار الفنية ، واعتماد الفنان بالتالى على

(١) المرجع السابق ٤٦٦ .

السوق الحرة ، ينقضى تاريخ ما قبل التاريخ بالنسبة للفن الشعبي . ويبدأ تاريخه الصحيح فى انجلترا ، وينصب جل اهتمامه على الأدب ، ويختص فى المقام الأول بالطبقتين العليا والوسطى للبورجوازية . فان الشعور الجديد بالحاجة الملحة إلى مادة للمطالعة ، وذلك الطلب المتزايد الذى لم يكن المجيدون من الكتاب بقادرين على الوفاء به ، ثم الإرهاصات الأولى للرواية ، ثم معايير الذوق قبل الرومانسية قد أسفرت عن هبوط تدريجى فى المستوى الفنى وغلظ وفجاجة لدى الأنماط الثقافية العليا من الأدب ، امتد أثرهما حتى إلى أعمال أعاظم الكتاب . فقد أصبحت العواطف السامية والمشاعر الرقيقة تحاط بالإعجاب البسيط الساذج فى غير تمعن أو تبصر ، وهو أسلوب لم يتأت التحلل من قيوده منذ ذلك التاريخ إلا لقلة قليلة من الفنانين . واتخذ الأدب تلك الصورة التى بقى عليها فى جملته حتى يومنا هذا ، ألا وهى كونه تحليلا للمشاعر . وتحولت قصة الحب الى «تربية عاطفية» éducation sentimentale للبطل والبطلة تجردهما من الطابع البطولى ، وتدمجهما فى طرائق حياة القارىء الخاصة ، وبذلك تخطو الخطوة الأولى على طريق الضحالة والتفاهة وتنتهى بأعمال هى فى الحق مسخ تام للنوع الذى تنتسب إليه .

وإذا نحن عدنا إلى الماضى مخلفين وراءنا الرواية الحديثة ذات الرقم القياسى فى التوزيع ، فاننا نجد أن أهم اكتشاف تم فى القرن الثامن عشر هو قصص الرعب . وكانت هذه قد اجتمعت لها بالفعل عناصر أدب الإثارة الحديث ، ألا وهى الحب والأسرار والجريمة والعنف والكوارث . وكثير من هذه الجوانب يوجد بالفعل فى قصص الفروسية والمغامرة القديم ؛ وبعضها مستمد من الرواية التصويرية والموال الفولكلورى ؛ ولكن الجانب الأعظم منها يرجع إلى أصل شبه تاريخى يرتبط باهتمام عصر ما قبل الرومانسية بالعصور الوسطى . وقد انحدرت عن قصص الرعب مباشرة حكايات قطاع الطرق والجرائم وأعمال العنف ، التى ظهرت فى بواكير القرن الثامن عشر . وأعقب هذه نوع أقل همجية ووحشية بعض الشىء من قصص المغامرة ، وقد حلت محل هذه الأخيرة ، قرب نهاية هذا القرن ، قصص الحب من ناحية والقصص البوليسى من ناحية أخرى . وقد وجد هذا المجرى من التطور ما يوازيه ، كما وجد النموذج الذى يحتذيه إلى حد ما ، فى المسرح الشعبي الذى

يكشف عن تطور مطرد دائم بدأ من المسرحيات الأسرية العاطفية لكل من ليلو وديديرو ، عبر الميلو دراما والفوديفيل والمسرحية المتقنة الصنع piece bien faite حتى فيلم الإثارة فى وقتنا الحاضر . ولقد كانت الرواية المسلسلة ومسرح الشارع هما المثلان البارزان المبكران للفن الشعبى بمعناه الحديث . وكان جمهورهما يشتمل على قطاعات المجتمع كافة باستثناء أهل الريف الأقحاح ، كما قد سيطرت عليه شيئا فشيئا طبقة اجتماعية نصف مثقفة ذات حاجات فنية متواضعة بعض الشيء . ولقد كان الأدب الشعبى فى بداية عهده يضم أعمال كتاب من أمثال بلزاك ود يكنز ، ولكن عملية التدهور والانحلال بلغت الغاية من السرعة والعنف ، إذ سرعان ما أصبح على رأس هذا الأدب جورج أونيه George Ohnet وماری کوريللى Marie Corelli . لقد بدأت بأحلام اليقظة التى داعبت خيال رستينياك Rastignac وانتهت بأنماط قصص سندريلا ، التى تدور حول السكرتيرة الخصوصية التى كانت لها ساقان غاية فى الفتنة ولكنها كانت فى الوقت ذاته فتاة عفيفة شريفة ، حتى إن رئيسها لم يجد بدا من الزواج منها .

ليس ثمة صورة من صور الفن نستطيع أن نتتبع فيها بغير كبير عناء التدهور المطرد للذوق مثل فن الأوبريت – وهو صورة كانت تحمل بين أطوائها ، دون شك ومنذ بدايتها الأولى ، بذور التدهور التى لحقتها فيما بعد ، ولكنها مع ذلك كانت تمثل فنا استطاع فى مبدأ الأمر على الأقل ، أن يجتذب إليه فنانا موهوبا عظيما مثل أوفنباخ Offenbach ولقد تحولت الأوبرت فى غضون رحلتها من باريس أو بودابست من مسرحية لاذعة السخرية بالمجتمع إلى أنشودة سقيمة كاذبة يمتزج فيها الزيف والبطلان بفساد الذوق بدرجات متساوية تقريبا . و « الأرملة الطروب » Merry Widow و « أميرة سارداس » The Csàrdas Princess لا تمثلان بحال نهاية المطاف ، فلا يتحقق المثل الأعلى للأوبريت ، إلا بتلك الألحان المجلجلة المدوية وتلك الضخامة المفرطة التى تبدو على الاستعراضات الحديثة ، وذلك الفيلم السينمائى الموسيقى الضخم الذى نشهده فى الوقت الحاضر . ومن الشروط الجوهرية أيضا التى ما زالت الأوبريت تحتفظ بها ألا تجلجل وتدوى فحسب بل وتدمدم أيضا ، فان الأغنية الغرامية العاطفية المستمدة من قصص القرن الثامن

عشر الخيالية ، ينبغى أن تأخذ مكانها اللائق بين هذه العروض المحيرة التى تصم الآذان . وليست هذه بتركيبة مستحدثة ؛ فليس فى وسعنا فحسب أن نقف فى تاريخ سابق سحيق على مثل هذه الرغبة فى إحداث التأثيرات الضخمة وفى قهر الحواس والسيطرة عليها بالضوضاء والضوء الباهر ، وبالتظاهر والبهرج على أشد المستويات إفراطا ، بل إننا نجد كذلك المزج الخاص بين الحسى والجنسى ، وبين الوحشية والعاطفية ،الذى لا تحقق الأفلام السينمائية النجاح بدونه إلا فى القليل . ولكن معايير الذوق كانت على الدوام فى تدهور وهبوط مطردين . « وفساد الذوق » ليس فى الواقع بالأمر الجديد ، ومن شأن التاريخ المتتبع لفساد الذوق وظواهره ــ مثل أنماط التعبير المطروقة المبتذلة والأساليب الملتوية فى مخاطبة الاهتمامات الغريبة والمشاعر الدخيلة والخطط الهادفة إلى استثارة الغدد الدمعية وطرق انتزاع عطف الجماهير ــ أن يعيننا على إدراك مدى التأثير الذى تخلعه هذه الحيل لا على الفن الشعبى وحده بل على فن الأساتذة الكبار ذوى الأصالة . إن قلة قليلة من عهود تاريخ الفن استطاعت أن تتحاشى هذه المظاهر تماما ، ويكاد لا يوجد عصر من العصور لم يخرج إلى جانب روائع الآثار أعمالا حقيرة سقيمة غير محكمة الصنع أو مرقعة مهوشة تماما . ولكن الفارق بين إنتاجنا الفنى فى الوقت الحاضر وبين كل إنتاج سبقه هو طابع الحرص والدأب والحذق الذى يجرى عليه إخراج ذلك الغثاء الذى تبذل فى تطويره وإنمائه العناية الفائقة وذلك الهراء الذى يجرى تنظيمه بكل إحكام ودقة .

ويبدأ تاريخ الذوق الفاسد بالمعنى الحديث قرب ختام القرن الثامن عشر بلوحات جريز Greuze . وهنا نقف للمرة الأولى على طغيان الأدب على فن التصوير ، ليس فحسب بمعنى احتواء الصور على مضمون يمكن أن يصاغ بأسلوب شعرى أو فلسفى ــ ذلك أن هذا كان هو الوضع الطبيعى قبل ظهور الآخذين بالمذهب التأثيرى ــ بل من حيث أن الأدب يكشف عن نفسه فى إنتاج أعمال ذات مضمون أدبى بحت ، فى حين أن قيمتها التصويرية تكاد تعتبر معدومة تماما . ثم يبدأ حينئذ تاريخ ذلك التصوير المبتذل للآمال والرغبات الواهمة والقصص والحكايات ، الذى كان يأخذ تارة طابع الوعظ الخلقى ويجنح تارة أخرى إلى الشهوانية ، وإن كان يزعم لنفسه على الدوام مظهرا غير مظهره الحقيقى . ومثل هذا الكذب والإفك يستمدان

أصولهما من أيديولوجية جمهور تتنازعه بالنظر إلى تكوينه غير المتجانس ، المطامع الليبرالية التحررية والاعتقادات الجامدة ، والخيالات الثورية الرومانسية والواقع العملى الرجعى ، ومبادىءالحرية الأدبية ونزعة الامتثال المتخاذلة ، وجمهور لا يزال فى حالة من التذبذب والتأرجح .

ونقطة التحول التالية فى تاريخ هذا النمط من الفن الذى ليس له من معالم مذهبية واضحة فضلا عن التنافر الأساسى بين مقوماته ، قد صاحبت تبوء الطبقة البورجوازية مركز السيادة المطلقة فى فرنسا وذلك فى عهد الإمبراطورية الثانية فضلا عن بريطانيا فى العصر الفيكتورى . وأصبح إفك هذا الفن وتناقضاته مرتبطين بطابع حياة حديثى النعمة ، الذى يتمثل فى الأبهة والترف والثقافة المنقولة عن الغير نقلا مجردا ، والذى يخضع فيه الإنتاج الفنى برمته لاعتبارات خارجية تقول بالمكانة والهيبة . أما الأفكار والعواطف التى تتصدى للتعبير عنها ، فقد كانت فى مثل بطلان وزيف المادة التى اتخذت واسطة لهذا التعبير . وأصبح النبل شعارا أدبيا مبتذلا ، والعفة تلاعبا بغوامض الكلم والمعميات ، وأدب السلوك مجرد واجهة وقناع ، وكيف لا والرخام قد استبدل بالجبس والحجارة بالطين والذهب بالتذهيب ولم يبق مما هو حقيق صادق غير القطيفة الرديئة والحرير الذى يغطى الأرائك ويتخذ ستائر للأبواب .

ولا تظهر الطبيعة الدولية للذوق الرسمى الجديد فى أى مجال آخر على مثل ما تظهر عليه فى فن التصوير من اتساق وفخامة . فجيروم Gérome ورينولت Regnault وبوجيرو Bouguereau وكابانل Cabanel فى فرنسا ، ولا يتون Leighton وبونتر Poynter وألما تادما Alma Tadema وهركومر Herkomer فى إنجلترا ، وماركارت Markart وبوكلين Bocklin وكلينجر Klinger وشتوك Stuck فى البلاد المتحدثة بالألمانية ؛ يمكن اعتبارهم ، برغم كل ما قام بينهم من فوارق وبرغم التمايز الواضح بين مجالات نشاطهم ، دعاة نمط شائع واحد من التصوير وهو ذلك الذى يرمى إلى إحداث تأثيرات محببة ، ويتوسل إلى ذلك بضرب من التصوير الهزيل الذى لا يكاد يكون له من سمة أو مظهر مميز ، أما عن أسلوبهم « الأدبى » فهو مأخوذ عن فن جريز وربما قد أخذوا عنه أيضا أشياء أخرى.

وبدلا من أن يعمد هؤلاء إلى الإعراب عن شيء بصرى حقيقة ، فانهم يحاولون التعبير من خلال وسط بصرى عن تجارب لا بصرية فى جوهرها . وهم يهدفون إلى إعفاء أنفسهم وجمهورهم كذلك من مئونة ذلك الجهد الذهنى الذى يتطلبه رد الحقيقة الواقعية إلى تعبيرات بصرية ، وتكمن مهارتهم فى القدرة على استثارة مشاعر إشباع الذات بأيسر السبل الممكنة وأقلها جهدا . فهم يرسمون لوحات تهدف إلى حمل المشاهد على الشعور بالفخر والاعتراز بحصيلته المتواضعة بعض الشيء من المعلومات التاريخية ، وبالتاريخ الذى صنف وأعد له بطريقة لا خيار له فيها ، وبأبطاله القوميين وبأعلام البشرية وأقطابها ، وبكل ما هو جليل فخم ذو أبهة وبهرج ؛ فالفرنسيون يستثار فيهم شعور الإعتراز والفخر بأنهم ورثة الثورة الفرنسية ونابليون ، أما سائر الناس فيولد فيهم الإحساس بأنهم إن لم يكن لديهم ما يفاخرون به ، فحسبهم انتماؤهم إلى ذلك الجنس البطل الذى أوجد كل هذه الفخامة وحقق كل ذاك الجلال . إنهم يصورون أنشودة رقيقة بديعة ، « تجيش بالمشاعر » ، وتتيح للرائى أن ينعم بدفء براءته الصبيانية . إنهم يصورون حكايات تهدف إلى إظهار الحياة بكل همومها ومحنها كما لو كانت لعبة لاضرر منها وهم يصورون نماذج عارية يحرصون فيها أن تقف على الحدود مابين التصوير المكشوف الفاضح وبين النزعة الوثنية الحسية التى توحى فى الظاهر بصحتها وسلامتها . وللتعويض عن افتقارهم إلى أية علاقة شخصية أصيلة بالواقع ، يعرضون فى لوحاتهم « صدقا للطبيعة » يتسم بالتطفل والتظاهر والتدقيق المضنى . وبالنظر إل قصورهم عن حملنا على الاقتناع فانهم لايجدون مندوحة عن التحايل والخداع . ولا تقع عليهم فحسب تبعة ذلك النمط من الصور الذى يجد القبول على أوسع نطاق وأعمه إلى وقتنا هذا ، بل إنهم مسئولون عن الأشكال النمطية الجاهدة التى ينبغى أن تقوم على أساس منها كل من أوصاف الطبيعة التى يأتى بها كاتب ناجح وأساليب تهيئة « الجو » يلجأ اليها أى مخرج سينمائى يتطلع للشهرة والمجد .

١٢ — السينما :

وتمت الخطوة الحاسمة الأخيرة فى سبيل خلق الفن الحديث القائم على الإنتاج بالجملة ، عن طريق امتزاج البورجوازية الدنيا بالطبقة العاملة ، ونشوء نمط اجتماعى يحتل مكانا وسطا بين هاتين الطبقتين ويشعر بالاغتراب إزاء كل منهما ، وهو ذلك

النمط الذى تكتظ به دور السينما فى الوقت الحاضر ويشترى أكبر عدد من أجهزة التليفزيون، وأحدث الأسطوانات المسجلة وأردأ مستنسخات الصور الملونة . والفيلم السينمائى، دون الفنون جميعا ، يسد حاجات هذا الفريق من الناس على الوجه الأكمل ، مثلما يعتبر كذلك أصدق المنتجات دلالة على الثقافة الجماهيرية . فليس من شكل آخر من أشكال الفن يقدم كل هذه المنوعات فى آن واحد ، كما أن أحدا منها لا يستطيع أن يفى بكل هذه المطالب المتباينة فى وقت واحد . بيد أنه ما من مجال آخر للنشاط الفنى يتطلب مثل تلك الاستثمارات الضخمة التى يتطلبها هذا المجال كما لا يضاهيه ميدان آخر فى اعتماده الكلى على النجاح المادى العاجل .

ولقد تطور الفيلم إلى فن شعبي وذلك عن نمط قريب الشبه بالفن الفولكلورى . بيد أنه لم يكن فى بداياته الأولى فنا يختص بالجماهير العريضة ، بل كان يعتمد على تلك الجماعة المحدودة العدد شيئا ما والتى كان يستهويها أى لون جديد من ألوان التسلية . ولم يزعم الفيلم على أى وجه أنه «فن» ؛ بمعنى أن مخرجى ومشاهدى الأفلام الأولى لم يكونوا أكثر وعيا باسهامهم فى نشاط من أهل الريف حين يغنون أغانيهم أو يزخرفون الحاجيات التى يستخدمونها فى بيوتهم . ومثل هذه الأفلام — التى لم تكن تزيد فى الواقع على كونها نماذج صغيرة لمشاهد من الحياة ، مثل قاطرة تتحرك أو فرس فى سباق ، ثم فيما بعد ذلك بقليل فصولا قصيرة من الوقائع المألوفة المسلية بدرجة ما — لم تكن تعتبر دون شك من قبيل التمثيل الفنى بل استعادات للواقع . وكانت المواقف التى تظهر فى هذه الأفلام يتخذ فى التعبير عنها أسلوب مبسط ساذج قريب من الأفهام بوجه عام كما هو الحال مع الفن الفولكلورى ، كما لم تكن تتطلب إلا القليل أو ربما لم تكن تتطلب شيئا على الإطلاق من المهارة الفنية من جانب مخرجيها . ولم تكن تهدف إلى الأصالة والتفرد ، بل أن تكون مفهومة وحسب ، أما الأصالة وبراعة التعبير فقد تحققتا لها فيما بعد . ولا يزال الفيلم السينمائى إلى اليوم قريب الشبه بالفن الفولكلورى من حيث إن الصراع فيه بين جودة المستوى والشعبية لا يظهر على مثل الوضوح الذى يظهر عليه فى أشكال الفن الأخرى، حتى إن فرص النجاح المتاحة لفيلم جيد ، تفوق إلى حد بعيد تلك التى تنتظر رواية أو لوحة جيدة . ذلك أن أى فن تقدمى ناهض ، بغض النظر عن الأفلام السينمائية ، يستخدم لغة خاصة به،

تعتبر إلى حد ما غير مفهومة إلا لمن لهم دراية به . ويتطلب تعلم هذه اللغة إعدادا ضخما طويلا لاسبيل إلى اختزاله أو الاضلاع به فى سن طاعنة . أما لغة الفيلم فهى على خلاف ذلك شيء يمكن أن يتعلمه الجيل الأخير دون أن يكابد أى تثقيف أو أدنى مشقة . وهو مع ذلك، إن جاز لنا هذا التعبير ، ملكية فكرية عادة ، على الرغم من أن أساليب التعبير « الفيلمية »– ولاسيما منذ اختراع الفيلم الناطق واستحواذه على الأصول الفنية للمسرح بكاملها – قد أخذت فى الانحلال التدريجى وأصبحت تقتصر على بعض الأغراض الخاصة «المسماة بالفنية». ولن يكون فى استطاعة الجيل المقبل إلا فى القليل فهم وسائل التعبير جميعا التى ابتدعت فى العصر البطولى للفيلم ، كما أن الشقة التى تفصل بين خبراء الفن وعامة الناس فى سائر فروع الفن الأخرى ستظهر واضحة أيضا لدى جماهير مشاهدى الأفلام .

والفن الناشىء الحديث شيئاً ما هو الفن الوحيد الذى يكون ميسور الفهم بوجه عام دون أن يؤدى به ذلك إلى السطحية والضحالة . ذلك أن فهم صورة متطورة راقية من صور الفن يتطلب شيئاً من المعرفة بالمراحل السابقة التى تخلفت عنها آثار معينة على الرغم من أن زمنها قد ولى . وإنما يقوم تاريخ الفن الحديث ، إلى حد بعيد ، على فصل العناصر التى كانت ترتبط من قبل ارتباطاً وثيقاً إن فى قليل أو كثير بعضها ببعض ، ومن ثم ينفصل الأدب تماماً عن التسلية وتنفصل الموسيقى الخالصة عن موسيقى المناسبات ، وتبتعد الزخرفة التصويرية عن التفسير البصرى الإبداعى للواقع . أما الشكل الوحيد للفن الذى لم يظهر فيه بعد هـذا الانفصال واضحاً أو أن اتجاه الفصل هذا لم يثبت وجوده فيه إلا منذ وقت قريب ، فهو الفيلم . وليس أدل على ذلك من أنه لم يكن ميسوراً فى أى فن آخر أن يحقق تلك الإنجازات الجديدة النفيسة مثل أفلام أيزنشتاين Eisenstein أو بودفكين Pudovkin أو رينيه كلير René Clair فضلا عن النجاح الشعبي الكبير :

وفهم فن من الفنون معناه إدراك العلاقة بين عناصره الصورية وعناصره المادية والإحساس بأن هذه الرابطة واضحة وضوحاً لا يحتاج إلى دليل . ويصبح الفن عديم المعنى إذا لم تقم عناصره الصورية بوظيفة ما فى مضمار التعبير عن المضمون ؛ أى أنه يبدو لنا غفلا من المعنى إذا ما تعذر علينا تبين هذه الوظيفة ومن ثم تبدو لنا الصورة على نحو تحكمى غريب . وطالما أن الفن كان فناً ناشئاً حديثاً يفتقر نسبياً

إلى التقاليد ، بمعنى أنه طالما بقى بغير صيغ جامدة فان المضمون ووسائل التعبير يرتبطان أحدهما بالآخر بطريقة طبيعية بعيدة عن التعقيد . إذ تنشأ الصور عن المضامين ، أو أنه يبدو على الأقل أن ممراً مباشراً حتمياً فيما يظهر قد وصل ما بين المادة موضوع البحث وصورة التعبير عنها . ولكنه مما يميز كل تطور للفن ، هو أن الصور ، وهى بنايات مستقلة منفصلة قابلة للتطبيق على مضامين مختلفة ، تصبح بمضى الوقت أكثر تجريداً وخواء ، ثم يقتصر فهمها فى النهاية على المثقفين وخبراء الفن . وفيما يتعلق بالفيلم فان عملية انفصال الصور هذه لم تبدأ إلا منذ وقت قريب . وكثير من رواد السينما ينتمون إلى ذلك الجيل الذى شهد مولد هذه اللغة الصورية الجديدة التى يختص بها الفيلم ؛ وفى نظر هؤلاء تبدوا أساليب التعبير واضحة لا تحتاج إلى دليل . بيد أنه قد ظهرت بالفعل بوادر هذا الاغتراب ولا يكاد يكون ميسوراً الوقوف فى وجه هذا التطور أو عرقلته .

ولم يعد ينظر إلى الفيلم على اعتبار أنه « فن فولكلورى » ، لو فرضنا أنه كان حقاً كذلك ، بل بات يعتبر فى الوقت الحاضر ،من ناحية ، فناً شعبياً جماهيرياً ، ومن ناحية أخرى أسلوباً فنياً جريئاً من أساليب التعبير التى يصطنعها المثقفون وذوو الخبرة الجمالية من المهتمين بالخاصيات الصورية ، على الرغم من أن استخدام الفيلم فى الدور الأخير شهد تناقصاً متزايداً . ولقد كان بوسع المرء أن يتبين فعلا حتى إبان عهود الفيلم الصامت الزاهرة ، أى فى كثير من أنجح الأفلام الروسية والفرنسية ، ميلا ينم عن تحرج بالغ ورضاء شديد أيضاً عن استخدام ما يسمى بالمؤثرات « الفيلمية » التى تمثل مذهباً صورياً متطوراً تضيع فيه الوحدة السابقة بين الصورة والمضمون وبين طريقة التمثيل وموضوعه وبين الرسائل البصرية والعنصر القصصى . وطالما كان اهتمام الفنانين منصباً على اكتشاف الإمكانات الصورية للفن الجديد وتطبيقها على الموضوع الذى تجرى معالجته ، فانمن الممكن الاحتفاظ بالمنهج الأصلى ، بيد أنه بمجرد أن يبدأ هؤلاء فى استخدام الحيل الصورية وحدها ، تصبح أساليبهم احتكاراً « لفئة طليعية » ، لابد إن علاجاً وإن آجلا ، أن تفقد صلتها بالجمهور العام لرواد السينما . فان تلك « المؤثرات » التى كانت يوماً ما مرغوبة مستحبة ، والتى كانت تحدثها تغيرات زوايا الكاميرا ، والمسافات

والسرعات وحيل القطع والنسخ والتلاشى التدريجى والرجوع إلى مقاطع سابقة ، بدأت اليوم تظهر لنا فعلا فى شكل مفتعل مزعج . وقد أصبح جل اهتمام كتاب السيناريو والمخرجين والمصورين هو سرد قصة ما فى وضوح وسرعة وبطريقة مثيرة ، مستعينين فى ذلك بأساليب المسرح بدلا من تلك الأصول الفنية التى تختص بها الكاميرا وشاشة العرض .

وقد تطور الفيلم شيئاً فشيئاً حتى أصبح فناً جماهيرياً ، وهو مصير كان مقدراً محتوماً عليه بالنظر إلى الظروف التقنية والاقتصادية المرتبطة بانتاجه . وقد ظهر الفيلم منذ البداية ، من جراء الأساليب المتبعة فى صناعته واستنساخه وتوزيعه ، ملائماً أشد الملائمة لأن يكون سلعة للاستهلاك الجماهيرى ، ولم تتوان صناعة التسلية عن استغلال الإمكانات المتاحة له إلى أقصى حد ممكن . فان فى مقدوره أن يستخدم الصورة والصوت والموسيقى ، واللون والمكان والزمان غير المحدودين ، وعدداً لا نهائياً من الأشخاص ، ومخزوناً لا ينفد من أدوات التمثيل ، أن يستثير فى مخيلات الجمهور رؤى خادعة كاملة دون أدنى جهد ذهنى من جانبهم — وهكذا أصبحت كل هذه المواد وكثير غيرها مما كان بعيداً جداً عن التصور رهنا بتصرفه .

إن كل فن إنما يرد الحقيقة الواقعية إلى مستوى معين من الإدراك ، ويترجم ألوان الخبرة المتباينة إلى لغة صورية متجانسة إن فى قليل أو كثير . وعن طريق هذا الأسلوب غير لمباشر فى التعبير ، يثير الفن فيمن يواجهونه انطباعاً أشد ما يكون حدة ، وإن كان يتطلب منهم فى الوقت ذاته ، أن تكون لديهم القدرة والرغبة فى ترجمة خبراتهم الخاصة إلى لغة أشد تركيزاً وعسراً . ويتناسب تذوق الفن تناسباً طردياً مع قدرة المتفرج على فهم الإيحاءات أو الإيماءات الصرفة . وعلى سد الثغرات التى يتركها أسلوب الفنان الإضمارى فى التعبير . أما ما يميز الفيلم ، فى ضوء هذه النظرة عن سائر الفنون الأخرى ، فهو أنه يسير وفقاً لأسلوب أشبه بأسلوب «جلا جلا هنا الحوا !» أو « اتفرج ياسلام !» . فهويقدم صورة كاملة تامةبعد أخرى بطريقة لا يستطيع المشاهد معها أن يرى أو يسمع إلا ما كان فى حدذاته مرئياً أو مسموعاً ، ولا يقتضى الأمر منه أكثر من أن ينشئ بعض الارتباطات الذهنية . أما عن عناصر هذه الارتباطات فتقدم له فعلا الواحد بعد الآخر . وعلى حين أن

الفن بعامة يتطلب نشاطاً حاداً مركزاً للفكر أو الخيال ، فان الفيلم يعرض فعلا الصورة التي يراد تخيلها ، أو أنه على أية حال يقود المشاهد من صورة إلى أخرى ، بحيث يوفر عليه مؤونة استخدام قدراته الذهنية . ولقد سمى الفيلم بحق كتاب العوام biblia pauperum أو «كتاب مصور للحياة لمن يجهلون القراءة » [1] .

ومع ذلك فان الفيلم يستأثر بمبدأ صورى يختص به ؛ فهو تصوير فوتوغرافى متحرك ، ومن ثم فهو يقدم لنا بذلك وجهة نظر جديدة حقاً . ولكن هذه الحقيقة الماثلة فى أن للفيلم قاعدة يختص بها ، لا تستتبع أن يأتى الفيلم حتما بنتائج مثمرة من الناحية الفنية ، كما لا تعنى أيضاً أنه قد نشأ عن حل لمعضلة من المعضلات الفنية . والفكرة الأساسية التى يقوم عليها الفيلم السينمائى — ألا وهى عرض الأحداث والتجارب على هيئة صور متحركة — نشأت كنتيجة ثانوية لاكتشاف يغلب عليه بوجه عام الطابع العرضى الاتفاقى . فقد خطرت لواحد من الناس فكرة مؤداها أنه قد يكون فى الإمكان عرض سلسلة من الصور الفوتوغرافية السريعة التى تلتقط لحدث معين كما لو كانت سلسلة متصلة ؛ وجوهر هذه الحيلة يكمن فى إمكان تسجيل الحركات واستعادتها . وفى هذه الحالة يبدو واضحاً أن فناً بعينه قد انبثق عن الطبيعة الخاصة لأسلوب تقنى ؛ وهو ما كان سيقوله سمبر Semper فى هذا الشأن . ومما لا شك فيه أن الأسلوب التقنى كان موجوداً قبل المشكلات الفنية التى أمكن حلها بوساطته . والواقع أنه قد تحقق له التطور الكامل قبل أن يعرف أحد وجهاً للإفادة منه [2] . ربما كان صحيحاً أن مسار التطور يأخذ فى العادة اتجاهاً مخالفاً ، أى يبدأ بادراك مشكلة فنية وينتهى باختراع أسلوب تقنى ؛ ولكن الفيلم يدلنا على أننا قد اعتدنا أن ننظر إلى تاريخ الفن نظرة غير موفقة أو فاحصة على الإطلاق إذ نعتبره تاريخ مشكلات ، وأن مبادئ الفن ليست إلا حلول مشاكل . وينبغى أن تكون قصة نشأة الفيلم بمثابة نذار لنا بالدور الذى تلعبه الصدفة — أو ما ينبغى أن نسميه بالصدفة فى إطار المشكلات الفنية وحولها — فى تاريخ المبدعات الروحية .

---

(١) Bernhard Diebold : «Film und Drama», Die Neue Runschau, XLII (1932), 404,

(٢) B. Balázs : Der sichtbare Mensch (1924) : Der Geist des Films. (1930)

بيد أن الفيلم ليس إلا أبرز مثل ، إذ إنه ليس بالمثل الوحيد ، على الابتكار التقنى الذى لا يخلق شكلا فنياً جديداً ومشكلة فنية جديدة أيضاً . وهو دليل دامغ على أن تاريخ الفن لا يتبع دائماً طريق المنطق والعقل . فاننا نجد هنا حلولا لم تسبقها أية مشاكل ؛ إذ تكشف الحلول التى توجد بطريق عرضى ، عن مشكلات لم تكن قد صيغت بعد ، وأسلوب تقنى يثبت نجاحه بصورة لم تكن متوقعة على الإطلاق . كما أن تطور الفن لا يسير فى بساطة ، كما قد يخيل لنا ، من مشكلة إلى حلها ومن ضرورة بعينها إلى عملية تقنية ؛ بل إنه يأخذ غالباً ، كما هو الحال مع الفيلم ، الاتجاه العكسى.

ويستتبع طابع الفيلم الذى يقوم أساساً على التصوير الفوتوغرافى ، وجوب محافظته على أجزاء معينة من الواقع دون ما تعديل أو تبديل ، كما يتطلب منه أن يتيح « لصوت الطبيعة » أن يدوى فى الأسماع بغير وسيلة أو واسطة على خلاف الحال مع سائر الفنون الأخرى . ذلك أنه مهما التزمت هذه الفنون بالنزعة « الطبيعية » فى اختيار وسائلها ، فلن يكون فى مقدورها قط سوى محاكاة الأشياء الطبيعية فحسب ، دون أن تستخدمها قط فى حالتها الأولية الأصلية غير المعدلة . وهى فى عرضها لهذه الأشياء تخلق صورة جديدة للموضوع ؛ إذ تحلل موضوعات التجربة المألوفة وتقيم علاقات جديدة بين عناصرها . أما الفيلم فهو الفن الوحيد الذى ينقل أجزاء كبيرة من الواقع دون تغيير أو تبديل ؛ صحيح أنه يتولى تفسيرها ، ولكن هذا التفسير يظل مع ذلك تفسيراً فوتوغرافياً . فالمنظر الخلوى أو الطريق أو الوجه أو الإيماءة التى تلتقط صورتها فوتوغرافياً ، تبقى إلى حد بعيد على ما هى عليه فى ذاتها . وثمة مثل واحد كفيل بأن يبين لنا كيف أن المناظر وأدوات التمثيل تحتفظ بصبغتها « الطبيعية » على الوجه الأكمل ، وكيف أن الواقع على خشبة المسرح يختلف اختلافاً كلياً عن الواقع فى الفيلم ، فساعة الحائط المضبوطة تعتبر شيئاً لا يطاق على خشبة المسرح ؛ ولكنها من أكثر أدوات الفيلم شيوعاً وأقلها استلفاتاً للنظر . وحقيقة الأمر هى أن كل الأشياء العينية فى الفيلم من ممثلين أو مناظر أو تعبيرات للوجه أو مشاهد خلوية ، تعتبر فحسب أدوات مسرحية.

وعلى الرغم من الصبغة الطبيعية الأساسية للفيلم ، فانه يستعين بالأنماط الثابتة والشخصيات النمطية والصيغ السيكلوجية المسلم بها .فان الممثلين السينمائيين جميعا

من أمثال شابلن وماري بيكفورد ودوجلاس فربانكس وجريتا جاربو ، وغيرهم ، قد تخصصوا فى أنماط محددة للغاية من الأدوار . وبدا كل منهم أقرب إلى كونه نوعا نادرا منا لحيوان منه إلى ممثل عظيم للشخصيات ؛ فقد كانت قسمات وجوههم المميزة وأنماط أجسامهم ومشيتهم وإيماءاتهم ، أهم بالنسبة للأدوار المنطوطة بهم من أية ملكة على خلق الشخصيات . وإن ملاحظة جوته حول المسرح القائلة : « والخلاصة ، أن المظهر الجسمانى للممثل له الأهمية القصوى ، مثل رجل أنيق أو امرأة فاتنة . . . » ، لا غبار عليها فى جملتها ، غير أن أهمية الممثل فى الفيلم لا يتعدى فى الغالب كونه حيوانا نفيسا نادرا .

أما المخرج السينمائى بودفكين ، الذى نادى بأن الفيلم لا يستخدم الأشخاص إلا فى صورة مادة خام ، حتى إنه ليعالج مثل هذه « المادة البشرية » ، كما دعاها ، على قدم المساواة تماما مع المناظر الخلوية والموضوعات الأساسية ، فقد أكد فى الوقت ذاته أن أهمية الهيئة الجسمانية للممثل السينمائى تفوق إلى حد بعيد أهمية تفرده الروحى . والواقع أن كوليشوف Kuleshov سبق أن أثبت بالتجربة الأهمية الطفيفة نسبيا التى تعلق على ملكة التعبير فى ميدان التمثيل السينمائى . فقد عمد لإثبات دعواه هذه ، إلى الربط عن طريق المونتاج ، بين لقطة قريبة واحدة بعينها لوجه شخص ينم عن جدية ، وإن كان لا يتميز بغير ذلك ، وبين عدة صور مختلفة ، مدللا بذلك على أن المشاهد يأخذ التعبير ذاته من تعبيرات الوجه ، بحسب ظهوره رفق تركيب الفيلم تاليا لمائدة صف عليها الطعام أو صدر عار أو رأس مبتورة على أنه يعبر عن الجوع أو الرغبة الجنسية أو الخوف أو الاشمئزاز[1] . بيد أنه لو صح ذلك ، لكان من الميسور إحداث التعبير الانفعالى بوساطة النوع ذاته من الوسائل الآلية كما فى التعبير عن العلاقات المكانية والزمنية ، فمن المحقق كما ينادى الروس ، أن ثمة إمكانا مطلقا لأن نستبدل بالممثل السينمائى المحترف الممثل الهاوى ، وبذلك يمكن إقامة همزة وصل ، إن لم يكن همزات بين الفيلم السينمائى والفن الفولكلورى .

---

(١) V. I. Pudovkin : Film Technique (1935), pp. 139—40 : Film Acting (1935), pp. 65—78.

ويذكر بودفكين فى موضع ما أن ذلك التأثير الطبيعى للغاية والداعى إلى الاقتناع ، بل والمثير حقا الذى يحدثه مشهد انفجار قنبلة جاء فى أحد أفلامه ، لم يتحقق نتيجة لمجرد تصوير قنبلة منفجرة ؛ فان ذلك لم يكن ليسفر إلا عن صورة مضطربة مختلطة عديمة التأثير تماما ، فقد كان عليه أن يجمع العناصر الفيلمية المكونة للحدث المراد تمثيله من شتى ميادين الظواهر الطبيعية بل وأشدها تناقضا ، ثم يضمها بعضها إلى بعض فى علاقة مصطنعة تماما . ومن ثم فالفيلم يعتبر عملية « فبركة » ، إن لم يكن لشىء آخر فلأنه يرتبط ارتباطا وثيقا بجهاز فنى معين ، بخلاف أية صورة أخرى من صور الفن . ولا يقتصر الأمر كما هو الحال بالنسبة للفنون الأخرى ، على أن الأداة تقحم نفسها كواسطة تكاد تكون غير ملحوظة بين الفنان وعمله وبين الشخص المتذوق المستمتع ومصدر استمتاعه . فمن الخصائص المميزة للفيلم أن تحقيق الانطباع المنشود يأتى نتيجة لعملية تجسيمية توضيحية آلية إلى أبعد الحدود ، لا تمت بصلة إلى التجربة الأصلية التى اعتملت فى ذهن الفنان . أما عن اغتراب الفنان عن خبراته التى لا تزيد على كونها خبرات باطنية شخصية ، رغم أن هذا الاغتراب يعتبر شرطا حتميا لازما لأى تعبير ، ولازما لأى اتصال يتيسر فهمه لدى الغير ، فانه يظهر هنا فى وضوح وبمقدار لم يكن معهودا من قبل . وفضلا عن ذلك فان الفيلم يحقق تجسيما كاملا لخبرة المشاهد الباطنية ؛ فلم يتأت لأية وسيلة أخرى مثلما تأتى للسينما من فاعلية فى صب مختلف أنماط السلوك المعبر عن الذات لدى الإنسان الحديث فى صيغ محددة ثابتة ، وتشكيلها وفق بعض المخططات اللاشخصية القابلة للتكرار آليا . فالفتاة فى العصر الحديث لا تلبس وتتزين فحسب بل وتتكلم وتتبسم أيضا على غرار النجمة السينمائية التى هى موضع إعجابها وحسدها . ولم تعد المسألة تتعلق بذلك الاندماج الذى لا غناء عنه — والذى لا يبلغ قط منتهاه — بين القارئ أو المشاهد وبين مبدعات المؤلف المثالية ، بل إنها مسألة نبذ تام لشخصيته وتحول لوجوده الخاص إلى « شىء » أو « سلعة » ، وهو عين التحول الذى أحدثته صناعة السينما بالفعل فيما يتعلق بالممثلين والقصة وأحلام المؤلف . وهنا لا يتحتم على البائع أن يقهر عميله ، فالجمهور إنما يقف هناك مستسلما للاقتناص والصيد .

إن كل فن يقوم أساسا على صراع بين الذات والموضوع وبين الخبرة الباطنية والصورة وبين الرؤية الأصلية والعمل الدائم الباقى . ويبرز هذا الصراع فى كل من

العملية الإبداعية التى يقوم فيها الفنان بتجسيد رؤياه ، وفى عملية التقبل التى تتمثل فى جدل باطنى بين المعنى الموضوعى للعمل ونظرة المشاهد الشخصية إلى العالم. أما عن رؤى الفنان الشخصية غير المتجسدة ، وكذا تصورات المشاهد المشتتة التى لا تنطوى على أى إلزام ، فهما يفتقران إلى هذا الصراع الحيوى ومن ثم فهما ممتنعا العلاقة بالفن . وإذا نحن نظرنا إلى الأمر من هذه الزاوية ، فسنجد أن المتعة التى يستمدها معظم رواد السينما إنما هى متعة لا صراع فيها ولا صلة لها بالموضوع . فالأعمال الفنيةالتى تعرض هناك لا تجد من يتصدى لها من الأشخاص ذوى التجربة الفردية فى الحياة والمطامح الروحية الخاصة بهم ؛ فلا يعدو أمر الفيلم ، (بالنسبة إلى المشاهدين) كونه يضرب ، إن جاز لنا هذا التعبير ، على أجهزة تسجيل ليس فى مقدور أى منها إلا أن يردد مرة أخرى ما سبق أن لقنه .

الفصل السادس

القوى المتصارعة فى تاريخ الفن

الأصالة والمواضعات



الفصل السادس

القوى المتصارعة فى تاريخ الفن

الأصالة والمواضعات

١ – لغة الفن :

إذا ما كان على المرء أن يستن معيارا عاما لمقومات الفن فقد يعن له أن يقول إنه الأصالة . غير أنه لا وجود لمثل هذا المعيار . فيكاد يكون من الصعب على المرء أن يصدر أى حكم بشأن الفن دون أن يضطر إلى التسليم فى سياق أو آخر بنقيض ذلك تماما . فالأثر الفنى هو فى آن واحد شكل ومضمون ، توكيد وخداع ، لعب وإلهام ، وهو طبيعى ومصطنع ، غرضى ولا غرضى ، فى نطاق التاريخ وخارج نطاقه ، شخصى وفائق للطبيعة الشخصية . ومع ذلك فلا يبدو أن أيا من هذه الخاصيات يحظى بمثل تلك المكانة العالمية التى تحظى بها فكرة الأصالة ، إذ ينبغى على الأثر الفنى أن يعرب عن نظرته المحددة الخاصة إلى العالم إذا ما كان له أن يحظى بأية قيمة فى حد ذاته بل لو قدر له أن ينال أية صفة جمالية على الإطلاق . وبالنسبة لكل نوع من الفنون لا تعد الجدة مبررا لإنتاجه فحسب بل إنها من مقومات وجوده. ومع ذلك فليس ثمة أثر فنى مهما عظمت أصالته يمكن أن يكون جديدا كل الجدة ، وذلك بالنسبة لكل عنصر من عناصره ووجه من وجوهه . فان كل أثر فنى نشأ فى إطار تاريخى – أى كل الفنون التى تناهت إلى علمنا – إنما يكشف عن سمات بعضها متعارف عليه وبعضها الآخر أصيل . إذ يتحتم عليه أن يستعين إلى حد ما

بالوسائل المعروفة المجربة فى التعبير لا من أجل أن يكون مفهوما فحسب بل لكى « يتعرف على الأشياء » . فلكى تتأتى للفنان القدرة والرغبة فى تمثيل شيء ، فلا بد أن يكون قد رأى كيف يمثل الناس مثل هذه الأشياء بالفعل .

ولا سبيل إلى أن نستعيد من جديد بناء القفزة التى وقعت ما بين الطبيعة والفن وما بين السحر ومحاكاة الطبيعة وما بين التضرع والابتهال والخيال القصصى الشعورى . ومع ذلك ، فمن الواضح أنه ما إن تحدث هذه القفزة حتى لا يبقى هناك من مجال بعد ذلك للأصالة المطلقة غير المقيدة ، ذلك أن تاريخ تعلم الصور ونقلها وتطويرها إنما يبدأ منذ تلك اللحظة . وما من فكرة لدينا عن السبيل التى يستطيع بها الفنان أن يصور الحقيقة فى حالة عدم وجود أية محاولات سابقة لتصويرها ولا نملك إلا القول بأن جميع صور التمثيل الفنى المعروفة لدينا لا بد أنها قد قامت على أساس من جهود ومحاولات أسبق عهدا ، لأنها تصطنع جميعا عددا من وسائل التعبير التى لا يمكن إذا ما أخذت على حدة أن تتيسر لفهم أى إنسان. أما عن محاولة الإنسان الأولى لابتكار عمل فنى — لو قدر لنا أن نقع عليها — فاننا سوف لا ننظر إليها على هذا الاعتبار بل نأخذها على محمل مخالف لما قصدت إليه فى الأصل ، ذلك أن الفن لايعتبر ، من ناحية ، لغة الإنسانية البدائية السابقة على سائر طرق التعبير الأخرى كما أنه لا يمثل من ناحية أخرى لغة دولية تبدو واضحة فى مختلف العصور ولكل إنسان ، ولكنه يمثل فى الواقع « لغة » يتحدث بها ويعيها بالضرورة كثير من الأشخاص ذوى المشارب المختلفة. وإذا لم تكن للفن أية مقومات وإذا ما كان يعتمد فحسب على وسائل عفوية عشوائية فى التعبير تختلف من حالة إلىأخرى ، فلن يكون بذى جدوى بوصفه وسيلة من وسائل الإيصال والتفاهم المتبادل .

ومنذ ذلك التاريخ ووفقا لطبيعة الفن بوصفه لغة ، فان الفن يستعيض عن الأشياء بالرموز ، وحيث إن عدد الرموز يقل دائما عن عدد الأشياء فلا سبيل أمام الفن لتحاشى التنميط والأخذ بالمواضعات إلى حد ما . فان أكثر الفنون تلقائية وصدقا لا يستخدم رمزا واحدا بعينه لكل انطباع أو فكرة بل يستعين بما يشبه المعجم الذى لا يضم فى الغالب غير تعبير واحد للدلالة على عدة مدركات مختلفة . فلكل عهد منالعهود ولكلجيل منالأجيال ولكل فنان أيضا —على معنى من المعانى—

معجمه الخاص به كما يستخدم وسائله الخاصة فى التمثيل كلما احتاج على سبيل المثال إلى تصوير شجرة أو جبل أو كف أو أذن . وليست هذه سوى تغيرات للصور المتعارف عليها والتى تنشأ عن القيود التى تجابه مختلف الفنون وتقاوم الجهود الطبيعية للفنان الفرد . ففى فن التصوير والرسم تنشأ هذه الصور عن ذلك السطح ذى البعدين الذى ينبغى على الفنان أن يوحى على صفحته بانطباع الفراغ والتجسم ، وتصدر فى المسرح عن زمن التمثيل المحدد ومساحة المنصة المحدودة التى ينبغى أن يتم داخل نطاقها تمثيل عقدة تتألف من عدد من المشاهد المختلفة ، وهى فى صناعة السينما تنشأ عن إلغاء الكلام أو ضرورة اختصاره حتى إن أهم وأخطر مهمة تلقى على عاتق المؤلف السينمائى والمخرج هى ترجمة حوادث القصة إلى صور غير لغوية . وإن نجاح العمل الفنى فى خلق الصورة الوهمية اللازمة على الرغم من هذه القيود يرجع فى المكان الأول إلى رغبة القارئ أو المشاهد واستعداده للتسليم بالمواضعات التمثيلية واعتبارها « قواعد اللعبة » التى لا تحتمل الجدل . فما نزعمه لأنفسنا عن شخصيات المسرحية من أنها « تفكر بصوت مرتفع » عندما تقف وحيدة على المسرح ، وأن ما يهمس به الممثلون يصل إلى أسماع آخر صف من صفوف الصالة ، وإن لم يكن مسموعا فوق المنصة ذاتها ، وأنها تتبادل الحديث بعضها مع بعض حول أمور بعينها لا لشىء إلا لتحيط النظارة علما بها — إن هذه كلها من مسلمات المسرح التى لا تجد من الجمهور اعتراضا فى الغالب . فبغير هذا الاتفاق الضمنى بين المسرح وجمهور النظارة على إقرار مثل هذه المواضعات لن تقوم للمسرح قائمة وبدون « التعليق الإرادى للشك » [1] من جانب المتفرج أو القارئ فلن يكون هناك من فن . وإن رغبة الطفل فى أن يستمع إلى القصص عينها تروى له مرة بعد أخرى ، مع استحالة كل إمكان للمفاجأة أو لابتكار عناصر جديدة من الخداع والوهم ، إنما توضح مثل هذا الإيحاء الذاتى فى أنقى صورة .

وليس فى مكنة التلقائية فى حد ذاتها أن تنتج أى شىء قابل للإيصال أو الفهم . فان الأثر الفنى الذى يتألف فى جملته من عناصر أصيلة خلاقة بالمعنى الحرفى لن يكون مفهوماً ، كما لن يصبح مفهوماً إلا عن طريق التضحية بشىء من أصالته .

(١) Konrad Lange : Das Wesen der Kunst (1901).

فان تجربة الفرد الحية السابقة على مرحلة التعقل ينبغى أن تخضع لقسط معين من التبرير العقلى وأن تأخذ ببعض المواضعات إذا كان لهاأن تخرج من الدائرة الشخصية الصرف وتحمل بعض مدلولاتها إلى عالم العلاقات الشخصية المتبادلة . والواقع أن الصراع ضد المواضعات فى الفن ليس سبيلا فحسب للتضحية بالمعقولية من أجل المباشرة ؛ فهو كما أشار نيتشه يصدر فى الغالب عن رغبة أكيدة من الفنان فى ألا يكون مفهوماً [1] . فمثل تلك الحركات الفنية التى تعرف بمذهب الصنعة والرومانسية لم تقف فى وجه المواضعات التى جرت عليها العصورالسابقة ، لإيغال هذه المواضعات فى الغموض والباطنية أو لافتقارها إلى الوضوح ، بل لأنها أصبحت جميعاً مفرطة الوضوح ولم تعد تتطلب جهداً فى فهمها . فان أتباع الصنعة والرومانسية لم يكونوا يطلبون أساليب مبسطة فى التعبير بل يسعون إلى ابتكار أساليب معقدة ، ذلك لأن هؤلاء الفنانين يصبحون أقرب إلى فهم معاصريهم لهم وأدعى إلى استمتاع هؤلاء بهم كلما أصبحت وسائلهم الخاصة فى التعبير أقرب إلى المواضعات والصيغ الثابتة . ومع ذلك فلا ينبغى للمرء أن يتخيل عملية الإيصال كما لو كانت عملية تقوم على نحو ما على تطبيق الصور المتواضع عليها فى مرحلة لاحقة ، كما لو كانت إطاراً خارجياً للب العمل الذى هو تلقائى الطابع ، بل ينبغى علينا أن ننظر إلى كل أثر فنى وكل جزء من الأثر الفنى بوصفه تجسيما لنتيجة صراع بين الأصالة والعرف ، وبين الجديد والتقليدى . فليس الأمر أن تجربة حية تلقائية تصبح قابلة للإيصال والاستبدال عن طريق استخدام الصور المعهودة إنما يتمثل فى أن الخبرات الأصلية ذاتها تتحرك كما هو حالها فوق قضبان مدتها المواضعات سلفاً . أما الفكرة القائلة بخبرة تتوافر لها التلقائية فى كل نواحيها ، ولا تخضع لتأثير أى مخطط كما لاتخضع لأية مواضعات على الإطلاق فهى ليست إلا فكرة قاصرة ؛ فالخبرة الفعلية تبعد على الدوام بعداً لا نهائياً عن هذا المثال الرومانسى القائل بالمباشرة المطلقة .

فان كل فنان يتحدث بلغة أسلافه بل إنه ينهار فى بعض الأحيان قبل أن يتأتى له أن يشرع فى الحديث بصوته . ومع ذلك فاننا إذ نزعم أن الفنان يبدأ دائماً بمحاكاة فنان آخر ، وأن كل عمل سابق إن هو إلا ضرب من التوفيق بين مصادروأساليب

---

(١) Friedrich Nietzsche : Menschliches Alluzumenschliches, II, 122.

فنية مختلفة فاننا إنما نبسط الأمور بذلك تبسيطاً مخلا [1] . وفى هذا الصدد ليس بذى خطر كبير أن نلحظ أن رمبراندت الشاب تعلم أسلوب لاستمان Lastmann وأن الجريكو سار فى الحقبة الإيطالية من حياته على أسلوب فنانى البندقية وأن رفائيل استعان بالإنجازات الفنية الكبيرة التى حققها فنانو فلورنسا المعاصرون له . وأهم مافى الأمر هو أنه حتى هؤلاء الفنانين الذين كانوا منذ البداية أكثر استقلالا منهم – أى العمالقة والثوار الشبان ، والعباقرة والعصاميين الصغار – قد أعربوا عن أنفسهم بادئ ذى بدء باللغة الرسمية لأجيال سبقتهم . والحقيقة الهامة بل والحاسمة أيضاً فى فهم دور المواضعات فى تاريخ الفن هى أنه يتعين على الفريق المعارض ذاته فى سبيل الوصول إلى صياغة معينة لأهدافه ومثله الخاصة أن يستعين بوسائل التعبير الخاصة بالطراز الفنى الذى يعارضه . ومن هذه الناحية لا يكون الفنان الثورى أحسن حالا من ناحية استقلاله عن الماضى من أضعف السائرين فى طريق التقاليد .

ويشير أندريه مالرو إلى أنه مما يخرج عن طوقنا أن نتصورما كان سيصير إليه حال أى فنان عظيم إذا ما قصرت معرفته على آثار الطبيعة دون أن يطلع على أى أثر من آثار الفن [2] . ومن الواضح أنه يذكرنا هنا بكلمة فولفلين الشهيرة التى تقول بأن اللوحة الفنية إنما تدين على الدوام بقدرمن الفضل لغيرها من اللوحات يفوق ما تدين به لمشاهدة الفنان للطبيعة [3] . ولكن مالرو يدلى إلينا بوجه آخر من وجوه فكرة فولفلين إذ يوحى لنا بأن الفن ليس مجرد نظير للطبيعة بل إنه هو مصدر الإلهام الفنى ذاته والمضمون الرئيسى للأثر الذى يراد إبداعه . وهو يورد هذه النقطة فى ملاحظته التى تقول بأن الفنان لا يهتم بغير عمله الفنى ، فالموسيقى لا يلقى بالا لتغريد البلابل بل إن اهتمامه ينصب على فن الموسيقى ذاته ، ولا يهتم الشاعر بصورة الأصيل بل بجمال أبيات الشعر . أما من كان رساما فلا يستهام بالمناظر

(١) André Malraux : Les Voix du silence, pp. 276, 310, 313

(٢) المرجع السابق ص ٢٨٠ .

(٣) Heinrich wolfflin : Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1929), p. 243.

الطبيعية بل يعشق اللوحات الفنية[1] . وهو يؤكد فى كل ما يقول ذاتية الفن والتوالد الذاتى والإنسال الباطنى للمواضعات الفنية . ولو أن الأمر على خلاف ذلك لتحتم على كل فنان أن يبتدع فن التصوير من جديد كما يتعين على كل مؤلف موسيقى أن يبتدع فنا للموسيقى وكذلك بالنسبة للكاتب المسرحى فان عليه أن يخترع المسرح مجددا . أما كونراد فيدلر Konrad Fiedler القائل بأن الفن لا ينشأ فى رحم الروح المظلم الحالك بل ينشأ فى معرض ولادته ، فقد سبق على نحو ما إلى هذه الفكرة . فقد كتب يقول : « لا ينبغى أن يتصور المرء العملية الفنية ، وكأن العمل الفنى يؤتى به من أعماق عالم هيولى قوامه الإحساسات والانطباعات ، إذ ينبغى على المرء أن يتصور الفنان وهو فى طريقه إلى هدف جديد قد وجد نفسه على حين بغته فى عالم يستطيع منه أن يبدأ رحلته . . . وهناك يجد ما كان يهدف إليه قد تحقق بالفعل ، ومع كل ما بذله من جهد فى البحث والتمنى لم يعد يحس بأنه غريب ، وهو يحس بالطمأنينة والأمن إذ يرى أن الحافز الذى يعتمل فى نفسه يطمع إلى آلاف من الحوافز الأخرى ، ويرى أنه يلقى عونا لا نهائيا على حين أنه كان يتعثر فيما سبق ، وأنه وقع على حين فجأة على لغة يستطيع أن يفصح بها عن مكنون صدره »[2] .

وبناء على كل ما سبق فان الطابع اللغوى للمواضعات لا يفسر لنا فحسب الأسباب الداعية إلى استمرار الفن والأدب والمسرح وما شاكل ذلك فى صورة منظمات ثابتة وموضوعات يقوم عليها النمو الروحى للبشرية ؛ بل إنه يكاد يفسر كيف يتحقق للرؤية الباطنة أن تأخذ صورة قابلة للإيصال . وإن كانت المطابقة بين وظيفة الفن ووظيفة « اللغة » تسفر عن حل لبعض المشكلات إلا أنها تثير مشكلات أخرى ؛ والواقع أنها تثير أصعب المعضلات التى يواجهنا بها استمرار الصور الفنية . فان الصور اللغوية — أى معانى الكلمات والاصطلاحات والمجازات — إنما هى من إنتاج الفكر كما أنها تستخدم فى إيصال الأفكار . ولكنها بمجرد أن تصل إلى منتهاها وتكون قد استخدمت فى التعبير عن موضوعات مختلفة فى مواقف متباينة فانها تجنح إلى أن يصبح استخدامها آليا بعيدا عن الدقة فى الغالب بل داعيا إلى اللبس والخطأ

(١) Malraux : op. cit., p. 276.
(٢) Konrad Fiedler : Schriften über Kunst (1914) II, 171,

بصورة مؤكدة ؛ فان هذه الصور اللغوية بما تقدمه للفكر من « مسار مطروق مبتذل » تغرى المفكر بأن يسير بفكرة وفق خطوط معينة خاصة وطبقالنماذج صارمة جافة إن فى قليل أو كثير. فليست اللغة فحسب « نسيجا للفكر » كما أنها لا تتشكل فحسب بفعل مضمون الفكرة التى يراد التعبير عنها ، بل إنها تتفاعل مع هذا المضمون وتشكل هذا المضمون أيضا قبل أن يدخل على وجه التحديد فى نطاق الوعى . فليس الأمرببساطة أن اللغة تشكل نفسها بحسب ما يريد الشخص التعبير عنه من خلالها ، بل إن الغالب هو أن الشخص لا يرغب فى قول إلا ما تسمح وسائل التعبير الجارية بأن يقوله . ومع ذلكفان أفراد ذلك الفريق الذى ينتقد طبيعة التعبير اللغوى من ناحية جموده وجفافه لا يقنعون عادة بالإشارة إلى الاعتماد المتبادل ما بين اللغة والفكر والشكل والمضمون والعرف والخبرة بل ينادون أيضا بأن وسائل التعبير لا تحد فحسب من مضمون الفكر بل إن لها بالفعل تأثيرا مخلا مفسدا عليه . والخطر الذى يعتقدون أنه من المحتم عليهم مكافحته فضلا عن أن ذلك فى مقدورهم — هو ما يصيب الشخصية من فقر وفقدان لتمايزها وحيويتها الفطريين من جراء الالتجاء بصفة دائمة إلى استخدام صور لغوية زائفة مبتذلة لا حياة فيها . ولعل المرء يذكر ذلك الحماس وتلك البلاغة التى تناول بها برجسون على سبيل المثال هذا الخطر الذى يتهدد التفكير المتفتح الخلاق ، وبذا بعث إلى الحياة من جديد ، كما دعم موقف الريبة الرومانسى القديم تجاه كل العوامل الوسيطة فى الثقافة . ذلك لأن منشأ نقد الرومانسيين للثقافة هو تجربتهم للتناقض القائم بين الحياة الباطنية الخلاقة والصور الخارجية الميتة ، كما وجد هذا النقد أحد تعبير له فى المدرك القائل بأن الألفاظ تقتل الفكرة والصور تقتل النفس والقواعد تقتل الروح . أما بعد فان هذا الخوف نفسه من الأثر المدمر على النفس لكل ما هو صورى قد نشأ عنه مذهب جديد فى نقد الثقافة كما أصبح القوة الدافعة فى الحرب التى شنها أنصار المذهب الروحى والمذهب الحيوى — البرجسونيين ، وهى ذات الحرب التى لا يفتأون يشنونها إلى حد ما ضد المواضعات . وبحسب فلسفة برجسون ، فالكلام قناع للفكر مثلما يعتبر العلم الطبيعى — بحسب فلسفة ماركس الاجتماعية وبالنظر إلى أنه يتحدد أيديولوجيا — مسخا للحقيقة ، مثلما تعتبر الحياة الظاهرية للنفس وفقا لعلم النفس لدى فرويد إخفاء لدوافعها الحقيقية . فان كل هذه المدركات — أى المدرك الرومانسى المثالى

للصورة ، والمدرك التاريخي المادى للأيديولوجية ومدرك التبرير العقلى لدى نظرية التحليل النفسى — تصدر جميعا عن نمط معين من علم النفس « وهو علم النفس الكاشف عن الخبيء » الذى يرى فى كل المظاهر العيانية للثقافة إهدارا للمضمون الروحى . والفكرة الرئيسية لهذا النوع من علم النفس وهى الفكرة القائلة « بالاغتراب الروحى » إنما تسيطر على كل التيار الفكرى للفترة الرومانسية المتأخرة وفترة ما بعد العصر الرومانسى . ووفقا لما يقول به علم النفس هذا فان الصحة والسلامة لا يوجدان إلا على الطريق الذى يبتعد عن الصور الموضوعية والمواضعات المتحجرة ويعود إلى التلقائية والمباشرة وأصالة النفس . ومع ذلك فان تشخيص الحالة على هذا النحو فضلا عن تذكرة العلاج الموصى بها لا يحملان على الاقتناع على أى وجه . أما الفلسفة الكانتية فانها تفسر هذه المعضلة تفسيرا أكثر واقعية كما أن محاولتها فى العلاج تبشر بقسط أكبر من النجاح [1] . ولا يتحتم علينا بحسب ما يقول به كانت أن نكشف القناع عن « الشىء الروحى فى ذاته » بل أن ندرك أن كل الصور التى تتحرك فى نطاقها جميع ضروب التفكير والشعور والفعل إن هى إلا قيود تحد من وظيفة العقل كما أنها كذلك ظروف مساعدة لهذا الأداء الوظيفى .فاننا إذا لم نكن نستطيع الإبصار بغير النظارات فليس من خطل الرأى فحسب أن نتحدث عن الأثر المخل للنظارات بل إنه من العبث أن نضيع وقتا طويلا فى التفكير فيما سيكون عليه حال الرؤية بدون نظارات . فمهما ضاقت القيود التى تفرضها وسائل التعبير الاصطلاحية فى الفن فى مجال تصوير التجربة الحية الواقعية فمن خلال هذه القيود وحدها يتسع لنا المجال للوصول إلى ما لم يكن من سبيل للوصول إليه بغير ذلك ؛ ومن الواضح أن الرمز ليس هو الشىء فى ذاته ولكننا لا نعلم بالشىء إلا عن طريق الرمز .

ما من شك فى أن ثمة خلافا مبدئيا لا يلبث أن يواجهنا حين نتصدى للتمييز بين الأنواع المختلفة للرموز ، فان بعضا منها يقوم أساسا على المحاكاة ، أما البعض الآخر فليست له غير قيمة رمزية صرف ، فالأولى تعتمد على المشابهة ، أما الأخيرة

---

(١) راجع Maurice Blanchot : Comment la littérature est-elle possible ? (1942).

فقوامها المواضعات . بيد أنها تبدو دائما من الناحية العملية مختلطة ممتزجة ، ذلك أن أصدق تصوير للطبيعة يستخدم فى هذا الموضوع أو ذاك صورا نمطية وإيحائية ، كما أن الرموز التشبيهية لها بعض وجوه لغة الشفرة . فان جيوتو على سبيل المثال يصور الظواهر الطبيعية مثل الجبال والأشجار والحيوان بطريقة تواضعية بحتة على حين أن معالجته لجسم الإنسان تبدو أكثر التزاما بالنزعة الطبيعية . وقد كان هذا هو الحال أيضا مع الفنانين المتأخرين ، فلم يكن ثمة صلة بين مدى التطور الذى أحرزه الأسلوب الفنى الطبيعى النزعة حتى ذلك التاريخ وبين معالجة أوراق الشجر أو طيات الثوب فى كثير أو قليل من الدقة والتركيز ، فان تمثيل جميع التفاصيل قد يبدو لهم طبيعيا تارة وغير طبيعى تارة أخرى . فما من أثر فنى يتحقق له التجانس بين مختلف العناصر المكونة له ؛ فلا وجود للفن ذى النزعة الطبيعية الصرف كما لا وجود للفن النمطى البحت ، وذلك باستثناء الزخرف الهندسى البسيط . كما أن معيار ماهية الأمانة فى نقل الطبيعة ليس ثابتا أوقاطعا على الدوام . أما عن مدى ما يلاقيه عدم الاتساق هذا فى وسائل التعبير من قبول أو تجاهل متعمد ، فمرده إلى العرف الجارى الذى قد يكون من أوفق التعريفات له القول باستعداد المتفرج للتغاضى عن بعض التناقضات فى التمثيل الفنى للواقع .

وعلى أية حال ، فلا يصبح الانحراف عن الواقع إذا ما عاود الظهور بانتظام ، ولم يعد مثار قلق أو انزعاج تواضعا حقيقيا إلا إذا ما تغيرت النظرة إليه ولم يعد نتيجة عجز ، بل حين يجعل « من الضرورة فضلا ومفخرة » إن جاز لنا هذا التعبير . وينشأ التواضع غالبا عن صعوبة تقنية معينة ، ويتولد عن العجز عن التغلب عليها ، بيد أنه من غير الممكن دون شك أن نرده تماما إلا الافتقار إلى المهارة الفنية فان « جبهية » الفن المصرى القديم ، وهو أبرز مثل على المواضعات كافة ، نشأت فيما يبدو عن صعوبة تصوير الأوجه الصغيرة ، ولكن انتشاره بعد مضى وقت طويل على تخطى الحالة التقنية البدائية التى أحاطت نشأته إنما يدل على أنه قد اتخذ بتوالى عصور التاريخ دلالة خاصة به ، وتحول من مجرد حل مؤقت إلى صورة رمزية ، أى من شكل مرتجل إلى نظام راسخ .

٢ – الأثر الفنى وعدم اتساقه .

إنه لمعتقد كلاسى قديم ذلك الذى يقول بأن الأثر الفنى إنما هو كل عضوى موحد تشيع فى جميع أجزائه مبادئ صورية بعينها لا تتغير أو تتبدل . والواقع أنه لا يزيد على كونه مركبا محددا تحديدا واضحا يتألف من عناصر لا تحمل من معنى أو قيمة جمالية إلا داخل نطاق هذا المركب وبالقياس إلى علاقاتها بعضها مع بعض . أما أن نتناول شخصيات قصة أو مسرحية بعينها ونتحدث عن عقدتها أو مواقفها كما لو كانت ظواهر مستقلة بعضها عن بعض وأن نعزو إليها وجودا يخرج عن نطاق الأثر الفنى ذاته ويقبل التفسير بمعزل عنه فذلك خطل فى الرأى كما لا يقل نزقا عن محاولة تقويم العوامل المختلفة فى الصورة مثل التكوين والمنظور والتلوين لا من حيث علاقاتها بعضها ببعض بل كعناصر مستقلة . فان كلا من هذه الأجزاء المكونة للأثر الفنى سوف تحمل لنا إن بعدنا بها عن كيان العمل ذاته باعتباره كلا متكاملا معنى مغايرا تماما . وعندما يتحدث بلزاك عن شخصياته باعتبارهم أشخاصا يلعبون دورا فى « الكوميديا الإنسانية » أو حتى باعتبارهم أفرادا يدخلون فى دائرة معارفه الخاصة ، فلا يعودون يظهرون فى صورة شخصيات روائية كتلك التى تضمها « الأوهام الضائعة » أو « الأب جوريوت » أو « ابنة الخال المدعاة بت » ؛ وعندما يتناقش على سبيل المثال مع أصدقائه حول الشخص الذى سوف تزف يوجين جراندت إليه ، أو عندما يتحدث إبسن عن طفولة نورا وكيف كانت طفلة مدللة وكيف سميت بهذا الاسم وما إلى ذلك – فان كل هذه الأقوال إنما تتم على مستوى الواقع الذى يخرج عن حدود الأعمال الأدبية المذكورة ومن ثم لا تمت بصلة على الإطلاق إلى هذه الأعمال الأدبية من حيث هى كذلك .

ويميز ا . م . فورستر فى مقالته عن القصة بين الشخصيات « المسطحة » والشخصيات « المستديرة » وذلك حسبما يصور الكاتب شخصياتها باعتبارها شخصيات متجانسة تسيطر عليها خاصية واحدة متميزة بعينها أو باعتبارها شخصيات متعددة الجوانب مليئة بالمتناقضات ولا يسبر غورها [1] . ولكننا إذا ما شئنا الدقة فى التعبير كان حرياً بنا أن نقول إن أى عمل أدبى مهما اتسع نطاقه وضخم حجمه

---

(١) E. M. Forster : Aspects of the Novel (1927).

ومهما كان غنياً فى مضمونه فانه لن يضم قط غير شخصيات « مسطحة » . فان جوهر القدرة على الإيصال فى الكتابة الوصفية إنما يكمن فى رد تلك « الاستدارة » العينية للشخصيات (ردها إلى مستوى التسطيح) ، كما أن جوهر أسلوب الرسام فى تصوير الأشياء هو أن يجعلها ذات بعدين . ولن يكون فى وسع أحد أن يتفهم القصة أو المسرحية ويقومها على اعتبار أنها أثر فنى إلا إذا كان على استعداد لأن يتقبل هذه الشخصيات فى صورتها المسطحة — وهى حقيقة لا مراء فيها — وإذا ما لم يكن يأخذ ما يجده فى الأثر الأدبى على اعتبار أنه دعوة إلى بذل جهد آخر لاستكماله وتنميته . فاجابتنا عن سؤال مثل « كم عدد أبناء الليدى ما كبيث » ؟ لن يعمق على أى نحو من رسم شكسبير « المسطح » لشخصية بطلته بل إن الأمر لا يعدو أننا ننتقل إلى مستوى آخر ممتنع العلاقة تماماً بالمسرح .

ولكن الحقيقة الماثلة فى أن ماله قيمة فنية هو وحده الذى يقع بين دفتى الأثر الفنى ويتخذ مكانه بين عناصر هذا المركب لا تعنى بحال أن الأثر الفنى يمثل على الدوام كلا تام التكامل . أما الدعوى القائلة بأنه يتعذر حذف أى من مكوناته أو الإضافة إليه دون أن يترتب على ذلك هدم أو على الأقل إضرار بالأثر الذى يحدثه العمل ككل ، فانها لا تصدق إلا على الأعمال الأدبية ذات الصبغة الكلاسية البحت . فيبدو أن كثيراً من أعاظم الفنانين لم يكونوا يأبهون إلا فى القليل بالوحدة أو التكامل الصورى لأعمالهم ، فقد كانوا أكثر حرصاً على بث الحياة والقوة والكمال فى تفاصيل بعينها ، وغالباً ما كانوا يلجأون إلى التنسيق الخارجى بعض الشىء لأجزاء الأثر فى مرحلة لاحقة على ابتكاره رغبة فى الإيحاء بوحدته الصورية. وحسبنا شاهداً على بناء هذه المبدعات الفنية بطريقة جزئية ممزقة الأوصال أن نذكر رائعة سيرافنتيس التى تدين فيها شخصية على جانب كبير من الأهمية والخطر مثل شخصية سنكوبانزا بوجودها إلى تفكير واستدراك لاحق ، أو أن نذكر أيضاً قصة «العبيط» لدستوفسكى التى أخرج كاتبها ثمانى مسودات منها دون أن تخطر له على بال شخصية روجوشين وهى أهم شخصيات القصة وأكثرها نجاحاً على الإطلاق . وإذا ما قدر لنا أن نقف على المزيد من تفاصيل أسلوب شكسبير فى العمل وعلى المراحل التى مرّ بها كل أثر من آثاره قبل أن يخرج إلى الوجود ، فاننا سوف نجد دون شك أمثلة

كثيرة أشد إثارة للدهشة والعجب على الدور الذى يلعبه الارتجال والنزوة والمصادفة فى خلق الآثار الفنية .

وعلى أية حال فان هذا هو الانطباع الذى يخرج به المرء مما يلاحظه على آثار شكسبير من عدم اتساق فى مبناها العام ، وقد أسفرت موجة الاهتمام الأخيرة بهذه الناحية وبخاصة علاقتها بأسلوبه فى رسم الشخصيات عن ظهور وجهة نظر جديدة فى النقد . فلقد تبين أن شكسبير لا يدين بعظمته فى تصوير الشخصيات إلى « أية معرفة خاصة بالطبيعة البشرية » أو إلى أية قوة غامضة خارقة تمكنه من أن يثبت فى كل من شخصياته قدرة خاصة على الحياة التلقائية المستقلة [١] . وقد انتهى النقاد إلى أن طابع التناقض الذى يظهر على شخصياته لا يصدر عن أية قدرة على الملاحظة النفسانية أو عن أى اهتمام خاص بالتركيب النفسانى ، بل إنه ينشأ فحسب عن حرص الكاتب على أن يبث فى كل مشهد على حدة أقصى حد ممكن من الحيوية والتأثير الدرامى عن طريق المغالاة فى إبراز التناقضات والتهويل من ألوان التضاد . وبذلك يزيد شكسبير من حدة كل حدث على حدة على حساب الأثر الكلى [٢] . وفى هذا يكمن تفسير التناقض البادى فى مواقف شخصياته ثم عدم اتساق البنية فى حبكاته . ولا شك فى أن هذا المنهج الذى عرف به يرتبط دون شك بذلك التقليد الحى الذى بقى فى زمنه متخلفاً عن العصور الوسطى والذى يقضى بالتكوين « بالإضافة » ، وبذا يصبح أقرب إلى الفهم . بيد أنه من الحقائق الجديرة بالذكر أن الدراما بوجه عام وحتى فى صورتها الصارمة كما فى التراجيديا اليونانية والفرنسية تكشف من حيث بنيتها عن نمط « ذرى » شبيه بالأسلوب المتبع فى المسرحيات الغنائية والمدائح الدينية بأناشيدها الفردية العظيمة وتوتيهاتها tutti أو أناشيدها الجماعية واعتمادها على الأثر الخاص الذى يحدثه كل منظر على حدة . والحقيقة أن الدراما الناجحة ليست فحسب عملا فنيا ، بل إنها عمل يحتاج إلى المهارة والحذق حيث تترى فيه الحيلة بعد الحيلة والأثر تلو الأثر وهو فى أسلوبه المتقطع دوما أو « العازل » فى عرض كل مشهد

---

(١) T. S. Eliot : Selected Essays (1932), p. 188. E. E. Stoll: Shakespeare Studies (1942) .

(٢) L.L. Schücking : Character Problems in Shakespeare's Plays (1922), pp. 114 ff.

على حدة يختلف اختلافا بينا عن الملحمة فى عرضها المطرد المستمر . ومن الواضح أن الأهمية العظمى التى تعلق على التناقض والصراع فى الدراما تربط بهذا المنهج الذرى وتسير وفق المبدأ القائل بالحد الأقصى من الفعالية على منصة المسرح ، والذى يعتمد بدوره اعتماداً كلياً على البنية المشهدية للمسرحية . وعلى أية حال ، فان الصراع الدرامى يتخذ على الدوام صوراً جديدة وفقاً لما تقضى به مواضعات المسرح الجارية ، وإنه ليصور بوجه عام تاريخ هذه المواضعات .

وتعتمد المأساة اليونانية على التناقض بين شخصية البطل وأفعاله ، وبين سموه الخلقى وما يأتيه من أعمال جنونية طائشة مفنية للذات . ومع ذلك فان التضاد الدرامى لا يتحول هنا إلى صراع فعلى . فالبطل إنما يقف موقف الضحية البريئة من قدره ومصيره وهو لا يأثم فى حق النظام الإلهى إلا بعد أن يصبح دماره أمراً محققاً . فالدراما تدور حول حالة من العمى المأسوى وليس « الذنب المأسوى » ؛ وتتألف عقدة المأساة من الكشف عن ذلك الجنون الذى أفضى بالبطل إلى الدمار والخراب وفى رفع الغشاوة عن عينيه وقلما يكون قد أشرف بالفعل على شفا الهاوية التى تنتظر ابتلاعه . إنه لمن المقومات الجوهرية لهذا النمط من الدراما أن يستبعد كل ما يوحى بالجريمة أو الذنب وأن يستدر رضاء الجمهور عن طريق ذلك المشهد وحده الذى يصور البطل وهو ينهار تحت ضربات القدر . والسبب الوحيد الذى من أجله يعتبر العرف القائل « بالوحدات الدرامية » إطاراً مناسباً للأحداث المأسوية ، هو أن اللوم والتبرير ومن ثم جميع الدوافع النفسية التى تسهم فى تطور الشخصية تعتبر غير ذات موضوع ، إذ إن كل شىء يعتمد هنا على تجربة تقوم على الرؤيا الواحدة المفاجئة الطاغية التى تكشف لنا عن القدر .

وعلى خلاف المأساة اليونانية فان التضاد الدرامى فى المأساة الفرنسية الكلاسية يقوم على التوتر بين موقفين للنفس — الميل والواجب والحب والشرف والعاطفة والعقل — ويتحول هذا الصراع إلى معركة خلقية حقيقية . وتكشف عقدة المسرحية عن الصراعات الباطنة لدى البطل وعن نصرة مبدأ الواجب أو العقل واعتراف البطل ذاته بهذا الانتصار . فالبطل مذنب ويشعر بعد ذلك بجريرته ثم يتعين عليه أن يلقى الجزاء الرادع . ويتخذ الصراع فى نموه وانفراج أزمته صورة سلسلة

من المجادلات العقلية التى تنتهى إلى نتيجة منطقية . والأساس الفلسفى الذى يقوم عليه هذا المدرك هو الاعتقاد فى إمكان المناقشة العقلية والحسم فى المسائل المتعلقة بالذنب . ويتيح ذلك تحويل الحدث إلى حوار صرف ، والاحتفاظ بالوحدات بوصفها البنية الخارجية الثابتة للعملية المنطقية الجارية هناك . وفى ظل المأساة الفرنسية الكلاسية لم يكن من المستطاع التعبير عن أى شىء لا يتسع له هذا الإطار الصورى ، ولكنه لم يكن من المستطاع أن يبقى هذا الإطار على مثل هذا القدر من الضيق لولم يكن المذهب العقلى السائد فى ذلك العصر قد أضفى عليه معنى رمزياً .

أما فى الدراما الحديثة الآخذة بالمذهب الطبيعى فان علم النفس قد حل محل المنطق لدى التراجيديا الكلاسية . فقد أصبح الصراع الدرامى يدور فى الوقت الحاضر بين استعدادات نفسانية بيولوجية متعارضة مثل العيوب الوراثية والعادات التى لا نملك لها دفعا والحوافز اللا شعورية والتناقضات الوجدانية . ولا يزيد الفعل الحاسم على كونه نتيجة لعملية تتم دورتها وفقا لقوانين الطبيعة كما يتيسر وصفها وصفا علميا . وهنا تلعب قوانين الطبيعة ذلك الدور ذاته الذى اختص به القدر فى التراجيديا اليونانية . وهنا يظهر البطل فى هذه المرة أيضا بمظهر البرىء إذ هو ضحية تكوينه النفسى والجسمانى وضحية صفاته الوراثية وبيئته الاجتماعية وظروف حياته . ومع ذلك فانه على الرغم من معاودة اتخاذ مثل هذا الموقف السلبى فى موضوع الذنب ؛ فقد صاحب الاستعاضة عن القدر بقوانين الطبيعة تغيير صورى يميز تميزا حادا بين المأساة الحديثة والمأساة اليونانية . فالدراما الحديثة التى تعتبر الإنسان عاملا من عوامل البيئة تلغى بالضرورة الوحدات الدرامية ؛ فضلا عن أنها تتطلب مطابقة التوقيت المثالى للحركة الدرامية بالوقت الحقيقى للأداء التمثيلى ، وكذلك مطابقة المكان المثالى للحركة الدرامية بالمكان الحقيقى الذى يشغله المسرح . وتمثل الفكرة الوهمية القائلة بوجود « جدار رابع غير منظور » بين خشبة المسرح وقاعة المشاهدين أو بعبارة أخرى القول بوجود تمثيل « دون مشاهدين » لب نظام المواضعات الذى يجرى عليه المسرح الحديث . فالعلاقة جميعها التى تربط بين جمهور المشاهدين والفعل الجارى على المسرح قد تغيرت تغيرا جذريا ، فقد أصبح الممثل يتحاشى مخاطبة النظارة على أية صورة من الصور — وهذا هو المعنى المقصود من « الجدار الرابع » — ذلك لأن الدراما قد فقدت طابعها التمثيلى المعترف به والذى

كان واضحا فى الماضى تمام الوضوح . وإن زيادة اللا ظاهرية فى التمثيل لتجعل من استعداد الجمهور لاحتمال المواضعات المعهودة للمسرح مثل الستارة والمنصة المرتفعة والفواصل وما إلى ذلك ، أمرا حقيقا باستلفات النظر أكثر فأكثر .

ونلحظ عند شكسبير كما هو الحال عند اليونانيين تناقضا بينا بين الشخصيات وسلوكها الحقيقى إذ يبدو البطل أنبل وأعظم مما توحى به أفعاله [١]. ومن ناحية أخرى فان التناقضات الباطنة فى شخصيات شكسبير تظهر لنا بشكل يحدونا إلى التفكير فى مجموعة السمات غير المتجانسة التى نقف عليها فى شخصيات الدراما الحديثة . والحقيقة أن شكسبير يأبى على خلاف الروائى الحديث أن يعلل هذه التناقضات[٢] . ومما لا شك فيه أن التناقض بين السمو الخلقى للشخصيات المسرحية والريبة الخلقية التى تحوط أفعالهم لم يجد بعد من تفسير بالنسبة للمأساة اليونانية كذلك . بيد أنه فى هذه الحالة لم يكن الأمر يتطلب أى تفسير أو تعليل ؛ فان أفاعيل القدر التى كانت كما أريد بها أن تظل سرا مغلقا تتبدى على أبرز صورة لها فى استغلاق هذا التضاد عن الأفهام . فالكارثة الحقيقية التى تحيق بالبطل وتؤدى به إلى الانهيار هى الفعل الذى يتناقض مع شخصيته . ومن ناحية أخرى فان التناقضات الباطنية لشخصيات شكسبير تكشف عن نفسها فى صورة تختلف تمام الاختلاف عن الصورة التى تظهر عليها مثيلاتها فى شخصيات المسرحية الحديثة . فشكسبير يقنع فحسب بعرض ظواهر التضاد ؛ فلا حاجة به فى حدود أغراضه الخاصة وأهدافه المحددة إلى أكثر من مجرد عرض للقوى المتصارعة ، والتأثيرات المسرحية للتضاد . ويذهب به الأمر إلى أنه لا يحاول أن يجعل التناقضات العديدة التى تنطوى عليها شخصياته مقبولة أو مفهومة من الناحية النفسانية ، فينبغى أن تبقى مذهلة طاغية فى غرابتها . فلم يكن يهمه أو يهم جمهوره أن يتتبع الآليات النفسانية بل المفارقات

---

(١) ويقارن شتول أيضا بين الدراما الشكسبيرية والمأساة اليونانية وكذلك الدراما الطبيعية الحديثة ولكن المسائل التى يهتم بها لا تتداخل الا بصفة جزئية مع ما نتعرض له فى مؤلفنا هذا .

Stoll : op. Cit., pp. 94 f.

(٢) قارن ما سنجىء به فى السطور التالية مؤلفات :

L.L. Schücking, E.E. Stoll, Wilson Knight, L.C. Knights, and M.C. Bradrbook on Shakespeare.

والمواقف الشاذة الغريبة . ولم يكن ذلك الذى يستثير مشاعره ومن ثم يسعى إلى أن يستثير به مشاعر الآخرين هو ما تبدو عليه النفس البشرية من تعقيد وتقلب وعمق شديد لا يسبر غوره بل عنف العاطفة الجياشة وقوة الشخصية الجامحة ونوبات الهياج وانحراف المزاج الذى تضطرم به النفس مثل قوة طبيعية فتحطم كل ما يصادفها وتخلف وراءها طريقا تقوم على جوانبه شواهد الخراب والدمار . فكلما بدا سلوك شخصياته أشد ما يكون تناقضا بين أجزاء المسرحية المختلفة وكلما بدت الألوان التى تتخذ فى تصويرها زاهية براقة تبهر النظر وتثير العجب ، عظم وقعها فى النفوس . وهذا هو مأربه ومبتغاه . ومن وجهة النظر هذه لن يكون للتمهيد النفسانى لهذه المتناقضات أو لشرحها أو التوفيق بينها من أثر إلا إهدار التأثير الدرامى . إن الهدف الذى يسعى إليه كتاب المسرح الطبيعى الحديث هو أن يوضحوا كيف تتطور شخصية البطل وتنمو وكيف ينتهى به الأمر إلى الإقدام على الفعلة التى تنذر بسقوطه وانهياره ، وهم حريصون على إيضاح الوسائل التى يلجأ إليها البطل ليوفق بين نفسه وبين فعلته . وكيف أنه يستوجب رغم هذه الفعلة العفو ويستأهل الاحترام . وعلى النقيض من ذلك فان شكسبير يريد أن يجعل منه سرا مغلقا لا سبيل إلى فهمه أو اكتناهه أو تفسيره . فكلما تعذر على القياس ، عظم تأثيره المسرحى فى نظر جمهور العصر الأليصاباتى .

ويتلخص الدور الذى يقوم به كل ما يرد من « علم نفس » فى الملاحم والأدب الدرامى فى أنه يحدث ثمة اندماج بين المتفرج أو القارئ والشخصيات المعروضة . فليس فى وسع المرء أن يضع نفسه فى مكان شخصية ما ويشاركها فى مصيرها إلا إذا استطاع أن يتفهم هذه الشخصية ويتبين الدوافع الكامنة وراء سلوكها . فمثل هذه المعالجة النفسانية تفضى إلى مشاركة روحية يبدو فيها البطل فى ثوب أكثر إنسانية فى حين يبلغ فيها القارئ أو المتفرج مرحلة من الشاعرية والبطولة تفوق ما يتوافر لديه من هاتين الصفتين فى الواقع — أما شكسبير وجمهوره فهما لا يرغبان فى مثل هذا الاندماج إذ يشعران أن ثمة هوة سحيقة لا سبيل إلى تخطيها تفصل بين البطل التراجيدى والفرد العادى من جمهور النظارة ؛ وإن شكسبير وغيره من كتاب المسرح فى العهد الأليصاباتى كانوا يحرصون على أن يزخر أبطالهم بالمتناقضات والمفارقات اللا عقلية لا لشىء إلا لتعميق هذه الهوة . وبذلك تصبح سمة التناقض

هذه فى الشخصيات الروائية جريا على وجهة النظر غير الرومانسية لهذا العصر تواضعا عاما للمسرح . ويصبح تمثيل المكان والزمان على خشبة المسرح ذريا جزئيا على غرار الوضع النفسى للشخصيات ؛ فكما أن سلوكهم يفتقر إلى الاتساق فكذلك تفتقر عقدة المسرحية أيضا إلى الديمومة المكانية والزمانية . ويتكشف هذا الافتقار إلى الديمومة فى أسلوب وطراز المشاهد المسرحية التى تجمع بين واقعية أثاثات المسرح وبين أوهى إشارة نمطية إلى المكان . وأخيرا فان ذلك كله يعرب عن طابع التفكك الذى يسود الشعور المتصنع بالحياة التى كانت تسيطر عليها فى تلك الحقبة الحاسمة من تاريخ الثقافة الغربية الفكرة بأن الوجود الإنسانى محوط باللبس وأن طبيعة الإنسان ثنائية .

٣ – العواطف والمواضعات :

من الممكن أن تحمل العواطف الطابع التواضعى عينه الذى تحمله كل من الشخصيات الروائية والمواقف والعقد المسرحية . فللعواطف تاريخها وعهود ازدهارها وانهيارها ، كما أنها تكشف عن نفسها فى صور قد تكون وقد لاتكون واسعة الانتشار أو معروفة معرفة تامة . فان العصور المختلفة للتاريخ الإنسانى تمايز عن بعضها البعض من ناحية كون العصر أشد حساسية أو أكثر تلقائية فى عواطفه من غيره من العصور ، بقدر ما تمايز من ناحية تنوع المودات التى تقرر « إظهار » أوعدم إظهار بعض الانفعالات المعينة . فان المذهب العاطفى الذى ساد القرن الثامن عشر لا يعد أقرب إلى التلقائية أو أقرب إلى« الطبيعة » من نزعة التطهرية التى عرف بها القرن السابع عشر أو المذهب العقلى الذى أخذ به القرن الثامن عشر . فان ما كان يبديه جماعات المنشدين الرحل الذين عرفوا باسم التروبادور من مظاهر الحزن والأسى وما كان يبديه الرومانسيون من حماس إنما يقفان على قدم المساواة من حيث إنهما يصدران عن مواضعات أدبية كما هو شأن النزعة البطولية التى شاعت فى الملاحم القديمة أو نزعة حب البشر التى طغت على القصة فى العهد الفكتورى . فقد جرت العادة فى زمن جان جاك روسو وريتشاردسن أن يجهش الشخص المرهف الحس بالبكاء حين يتأثر لشىء ، على أن عصوراً أخرى كانت ترى أن ذلك وقف على المرائين وحدهم . فأبطال هومر كانوا يبكون

إذا أغضبهم أحد ولكنهم يصرعون بطعنات رماحهم التى تصيب الفخذ نيفاً من خصومهم دون أن يصيبهم تعب أو كلل .

وليس هناك ما هو أدعى إلى أن يتحقق المرء تماماً من تواضعية الصور الفنية، من الحقيقة الماثلة فى أن الجانب الأعظم من الآثار الفنية يفتقر بشكل سافر إلى ذلك العنصر الوحيد الذى يسود الاعتقاد عامة بأنه عنصر لازم لا غناء عنه إلى أقصى حد ، ألا وهو الإحساس الأصيل القوى الصادق . ولاشك فى أنه يتعذر علينا أن نجد سنداً للزعم القائل بأنه ما من شىء يمكن أن تتوافر له الفعالية الفنية والقيمة الجمالية إلا إذا كان نابعاً عن إحساس صادق ؛ فالواقع أن أبعد المواقف العاطفية عن الصدق والإخلاص قد تسفر عن آثار نفيسة بل ورائعة . وقد يذهب الأمر بنا إلى حد القول بأن نجاح الإبداع الفنى ، يتطلب قدراً معيناً من القطيعة العاطفية بين الفنان والشىء الذى يريد تمثيله وليس أى ارتباط عاطفى متميز القوة والعنف . وقد سبق لد يدورو أن أشار فى مؤلفه بعنوان « مفارقة حول الممثل الكوميدى Paradoxe sur le comedien» إلى أن الغالب أنه كلما أحس الفنان بما يصوره إحساساً صادقاً شديد التركيز زاد احتمال ضعف قدرته على التعبير عنه . فالعين المغرورقة بالدموع لا ترى بوضوح ، والثغر المرتعش انفعالا عسير الضبط وعلى الجملة فان الهاوى أشد صدقاً وأعمق عاطفة من الفنان الحقيقى . وعلى الرغم من أن القول بأن أعمق الانفعالات تسفر عن أردأ القصائد لا يصدق دائماً ، فانه ليس هناك رغم ذلك من ضمان بأنه لو أتيحت الإحساسات الصادقة فلا بد أن يكون التمثيل أدعى إلى الإقناع مما لو كانت هذه الإحساسات غير صادقة .

والصدق صفة خلقية وليس صفة جمالية . فمن الأقوال المأثورة أن الشخص ذاته قد يكون إنسانا طيبا وموسيقيا رديئا ، ولايعدو الاتفاق الطبيعى بين الصدق والقدرة الفنية أن يكون حلما فلسفيا يجرى على مثال المبدأ اليونانى القائل بالجميل والفاضل kalos kagathos والذى يفترض وحدة القيم الثقافية كافة بوصفها مسلمة ميتافيزيقية . وأول الصعوبات التى تواجهها هذه الفكرة هى تعذر وصول المرء إلى أى معيار يمكنه من الكشف عن ماهية الصدق فى الفن بمعنى تعبيره عن انفعالات حقيقية وليست وهمية . وإنه لمن المتعذر دون شك أن نستنبط أية قرينة

مباشرة على صدق الفنان من الآثار الفنية ذاتها . بيد أننا حتى لو سلمنا بأن أى شىء فى الفن يوحى بأنه صادق يعتبر صادقا ، فلن نكون بذلك قد توصلنا بحال إلى حل للمشكلة ، حيث إنه قد تسفر بعض الاتجاهات التى يمكن التدليل على عدم صدقها وزيفها وافتعالها ، كما أنها كذلك باعتراف الجميع ، عن مبدعات بالغة الروعة . وشاهدنا على ذلك الاتجاهان التصنعى والركوكى . ولكن الصعوبة التى نواجهها هنا لا صلة لأسبابها ودواعيها بموضوع الصدق برمته . فسواء كانت الانفعالات صادقة أو غير صادقة فهى بهذا الوصف ممتنعة العلاقة بالقيمة الفنية ؛ والواقع أنها لا تقف من الفن باعتبارها إحدى سماته موقفا يختلف عن موقف معظم وجوه النفس الإنسانية . وإن إدوارد هانسليك Eduard Hanslick الذى يجعل من امتناع علاقة الانفعالات التى تصاحب مقطوعة موسيقية مبدأ أساسيا فى نظرياته الجمالية ليؤيد هذه القضية بملاحظة صدرت عن بوييه Boyé الذى كان معاصرا للموسيقى هاندل ، إذ أعلن بوييه فى براعة مذهلة بالقياس إلى روح عصره أن نص أنشودة جلوك Gluck الشهيرة الذى يقول : « فقدت حبيبتى يوروديس ، فلا شىء يعدل شقوتى » J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égale mon malheur كان من الممكن أن يجرى على النسق التالى « وجدت حبيبتى يوروديس فلا شىء يعدل سعادتى »[1] .

« J'ai trouvé mon Eurydice, rien n'égale mon bonheur » .

وما يحس به أى فرد أو لا يحس به يهمه بوصفه إنسانا وليس باعتباره فنانا . فلا تعدو الانفعالات فى نظر الفنان سوى مواد خام شأنها فى ذلك شأن الشخصيات التى يشاهدها أو نمط المجتمع الذى يدرسه . ولا حاجة به لأن يكون قد داخله أى انفعال خاص لكى يتمكن من تمثيله ، ولا يختلف حاله فى ذلك عن ضرورة كونه قاتلا — أو حتى قاتلا فى حالة تسامى — كى يستطيع أن يصور قاتلا . فغاية ما يطلب منه هو أن ينشىء صورة هذه الانفعالات فى نفسه ؛ وربما كان من المقومات الفعلية لذلك ألا يكون الانفعال ذاته موجودا . وعلى أية حال فمن الممكن أن تأتى

(١) Eduard Hanslick : The Beautiful in Music (1891), p. 48.

الانفعالات المتوهمة بتعبير أشد ما يكون أصالة وإقناعا فى الفن على حين أن الانفعالات الحقيقية عادة ما تظهر فى ثوب أشد ما يكون بعدا عن الطابع الشخصى المتمايز . وخلاصة القول ، أن التواضع والعرف قد يصيب الانفعالات طورا وقد يصيب الأشكال طورا آخر .

وإن التوتر القائم بين العواطف الأصلية والصور التواضعية من ناحية وبين الصور الأصلية والعواطف التواضعية من ناحية أخرى ليعد من أقوى منبهات التطور الفنى . وهو أحد الآليات التى يتكشف من خلالها منطق تاريخ الفن مرارا وتكرارا وعلى نحو بارز ملحوظ . وإذا ما كان التغير الذى يطرأ على العاطفة والميل والحالة النفسية يقترن على الدوام بتجديد فى الصور بدلا من بقاء الصور — وهذا هو الحال فى الواقع — إلى ما بعد فقدان الاستعدادات النفسية الملائمة لها لحيويتها ، وبدلا من أن تنبثق خبرات جديدة قبل أن تتوافر صور التعبير الملائمة لها ، لأصبحت مهمة تاريخ الفن أهون وأيسر وإن فقدت أيضا أكثر سحرها . فان تاريخ الفن إنما يستمد طابعه المميز ودلالته الفلسفية على وجه التحديد من الطبيعة الطبقية لهذا التطور ، ثم ثبات بعض الصور وتوقع البعض الآخر ، وتفاوت إيقاع عملية التواضع بالنسبة لمستويات الإنتاج الفنى المختلفة ، والمقاومات التى يتحتم التغلب عليها قبل أن يتيسر هجر صورة قديمة باتت فارغة عديمة القيمة ، أو أن يجد إحساس جديد بالحياة وسيلته الملائمة فى التعبير .

وليس فى مقدور أى أسلوب فى التعبير مهما توافر له فى الماضى من طابع شخصى وحيوية أن يحتفظ بطابعه التلقائى بما يتجاوز حقبة معينة من الزمن ، كما أنه مامن صورة من الصور مهما بلغت من الصرامة قد بدأت حياتها بوصفها تواضعا . والحقيقة أن المقطوعات الغزلية المعروفة بالسوناتا والقصائد الرعوية ذاتها كانت من خلق أفراد من الشعراء ولم تصبح فى حكم المواضعات إلا بعد أن احتذتها أعداد متزايدة من جماهير الشعراء وطبقتها على موضوعات مناسبة وغير مناسبة سواء بسواء . وإن لهذه العملية دون شك أخطارها ولكن الصورة الفنية أيا كانت لا تفقد بالضرورة قيمتها الفنية تبعا لتحولها إلى تواضع وعرف ، بل ربما جنت الكثير فعلا فى مضمار القدرة على التعبير وقابلية التكيف . فان المناجاة المسرحية التى يخاطب فيها

الممثل نفسه على خشبة المسرح على سبيل المثال كانت فى الأصل حلا غاية فى الاضطراب والتخبط والمناجاة نشأ عن ضرورة سرد بعض الأحداث التى لم يكن من الممكن لسبب أو لآخر تناولها على هيئة حوار . ولكن هذه الحيلة تطورت شيئا فشيئا حتى أصبحت تواضعا مسرحيا عظيم الفائدة غنيا بامكاناته الفنية ، وذلك لأن الجمهور قد اعتاد من ناحية هذه الحيلة ولم يعد ينزعج لافتعالها فضلا عن أن الكتاب المسرحيين قد اكتشفوا فيها من ناحية أخرى إمكانات جديدة لخلق تأثيرات درامية مستحدثة . وتبدأ سلسلة المعارضين للمناجاة المسرحية بالأب دى أوبيناك وذلك فى القرن السابع عشر [1] وينمو عدد أفرادها فى اطراد حتى ختام حقبة المذهب الطبيعى فى الدراما . ولم تتحطم هذه الصخرة الناتئة التى استثارت الخصوم والأعداء فى نهاية الأمر إلا على يد إبسن الذى كتب فى اعتزاز وفخر إلى جورج براندیس فى خطاب له بتاريخ ٢٦ يونيه سنة ١٨٦٩ يقول فيه إنه لم يضمن مسرحيته الجديدة المعنونة باسم « رابطة الشباب » مناجاة أو حديثا جانبيا واحدا . وفى هذه الأثناء لم تحظ المناجاة فحسب بأنصار لها من حين لآخر بل اكتسبت شيئا فشيئا مغزى جديدا وحققت قيمة فنية اختصت بها وحدها . فقد وصفها أو تولودفيج بقوله : « تلك التى تبعث فى الدراما الحياة حقا والتى تعد بحق من صميمها [2] . ويشير كل من ا . ف . شليجل A. W. Shlegel وهيبل Hebbel إلى طابع « الحوار الجدلى » الذى تظهر عليه المناجاة كما يؤكدان أن الصراعات الباطنية التى تعبر عنها لا تقل فى تأثيرها الدرامى بل إنها فى الحقيقة أعمق وأوقع من الصراع الذى يقوم بين شخصيتين مختلفتين . ويؤثر فريق آخر من المفكرين الوثيق الصلة بالمذهب الطبيعى الاحتفاظ بالمناجاة ولكنهم لا ينشدون الإبقاء عليها بحذافيرها أو فى صورتها الساذجة البسيطة بل يحبذون الاحتفاظ بجانب منها أو إدخال شيء من التعديل عليها إذ ينادون بوجود خلاف أساسى بين الصورة البدائية لها التى لم تبتدع إلا لمساعدة الكاتب المسرحى على صياغة العقدة المسرحية أو رسم شخصياته ، وبين الصورة المتطورة التى تسمى « بالمحاورة الباطنية » التى ليست تبسيطا بل إثراء للفن الدرامى .

(١) Frauçois Hédelin D'Aubignac : Pratique du théâtre (1657).

(٢) Otto Ludwig : Dramaturgische Aphorismen.

وإننا لنرى شترندبرج Strindberg ذاته يتلمس المعاذير للإبقاء على أسلوب المناجاة، ليس فى الفترة التعبيرية من حياته وحدها بل فى الوقت الذى كان يكتب فيه أيضا مسرحية « الآنسة جوليا » Miss Julie وكان وقتذاك فى قمة مرحلته الطبيعية. والحق أن الفرد كير Alfred Kerr نفسه ، الذى يعد من أعنف دعاة المذهب الطبيعى فى الدراما ، قد أقر المناجاة إلى حد محدود ، فقد كتب يقول : « وحيث يكون لدى تسع استحالات بالفعل فلا ضير فى أن آخذ باستحالة عاشرة » (٢) . كما أشار إلى أن الكاتب المسرحى الحديث حين يستبدل المناجاة بالتمثيل الإيمائى فانما يسلم ضمنا بأن إلغاءها يخلف فراغا يستحيل على الحوار وحده أن يسده .

٤ ــ مواضعات المسرح :

ليس ثمة صورة أخرى من صور الفن قدر لها أن تحتفظ بجانب كبير من مواضعاتها دون تغيير أو تبديل إلى فترة طويلة من الزمن غير المسرح ذلك لأنه ما من فن آخر يتوافر له كما يتوافر للمسرح مثل ذلك الميل الفطرى إلى الأخذ بالمواضعات . فقد كتب سارسى يقول : « يستخدم كل فن بعض الحيل المستمدة من أحواله المادية ولكن هذه الحيل يزيد عددها فى المسرح عما يتوافر لأى فن آخر (٣) . وتضارع هذه الحيل إن فى قليل أو كثير ما يفهم بوجه عام من لفظ « المواضعات » ولكنها لا تتطابق فحسب مع الظروف التقنية أو وجوه النقص التى تعتور منصة المسرح من وجهة النظر الطبيعية . فان الحد الفاصل بين المدى الذى يبلغه المسرح فى مجانبته الصدق فى تمثيل الطبيعة وسماحه بالانحرافات الخارجة عن تجربتنا العادية أو الحد الفاصل بتعبير آخر بين ما هو مقبول وبين ما هو مستغرب لا يبدو فى المسرح على مثل ما يبدو عليه فى سائر الفنون الأخرى من وضوح وتميز . والجدير بالملاحظة أن أحدا لا يأبه لشرب الممثلين من أكواب فارغة أو اقتتالهم بسيوف من صفيح على حين يحتج الجمهور احتجاجا شديداً إذا ما سمع صوت عيار نارى يسبق

---

(١) Jacob Grimm : «Ueber den Personenwechsel in der Rede», Kleine Schriften, III, 292.

(٢) Alfred Kerr : Das neue Drama, p. 299.

(٣) Francisque Sarcey : Quarante ans de théatre I (1900), 198.

توقيته السليم أو يتأخر عنه لحظة واحدة أو إذا ما شرع جانب من المناظر ذات التلوين الساذج التى لا تقابل مع ذلك بأدنى اعتراض فى التأرجح والاهتزاز . وإن كان للدراما وجودها المثالى أساسا فان خشبة المسرح ذاتها تستخدم إلى حد ما أشياء نألفها تماما فى تجربتنا اليومية من ممثلين أحياء وأثاثات حقيقية ومكان وزمان حقيقيين. ولعل مرد ما تظهر عليه الخرافات التى تميز بين ما يجرى على المسرح وبين العالم الذى يعيش فيه المتفرج من كثرة وتعسف لا يعدو أن واقعية المسرح تبدو إلى حد بعيد ملموسة فجة . وكيفما كان الحال فان فى وسعنا أن نصنف بالنسبة للمسرح قائمة من الخرافات — وهى فضلا عن ذلك خرافات أشد ما تكون ثبوتا ورسوخا — أكثر إسهابا من أية قائمة يمكن تصنيفها بالنسبة لأى فن آخر .

وأول ما ينبغى أن يسلم به رواد المسرح جميعا تلك الخرافة القائلة بأن السيد سميث أو السيد روبنسون هو يوليوس قيصر أو شيلوك طوال الفترة التى تستغرقها السهرة ، هذا بالرغم من أن هيئته تبدو فى الغالب غير مناسبة للدور الذى يقوم به . إن تغير الشخصية على هذا النحو يعد من المقومات الأساسية للدراما ؛ فذلك الاستعداد للتسليم « بالدور » الذى يجرى تمثيله يعتبر أحد المواضعات التى لا تقوم لمسرح قائمة بدونها .

وإن أبرز انحرافين للمسرح عن الواقع قاطبة هما اتخاذه المنصة المرتفعة ثم دوران الفعل فى نطاق البروسينيوم أو مقدمة المسرح . بيد أنه ليس هناك ما هو أغرب وأعجب فيما يتعلق بذلك المكان الخيالى المنعزل من مقدمته المفتوحة الموجهة إلى النظارة أى « الجدار الرابع » الذى يفتقر إليه المنظر والذى ينبغى على المتفرج أن يتخيل رغم ذلك وجوده .

وإن عرض أى امرئ لقراءة إحدى الملاحم فانه يتتبع القصة التى يرويها الشاعر متابعة حرة إن فى قليل أو كثير . فقد لا يستحضر فى ذهنه أية صورة ، وقد يطلق لخياله العنان كما أن له أن يتمثل المشهد الذى تجرى فيه أحداث القصة ، طالما أنه لا يخرج عن إطارها على مثل ما يحلو له من ألوان غنية وضاءة لماعة ، بمعنى أنه لا يتقيد بأى منظر محدد . أما بالنسبة لمناظر المسرح فلا تتاح له مثل هذه الحرية . فهو مطالب تارة بأن يعتبر ألواح المسرح الخشبية العارية أرضية مصقولة مصفوفة

على نسق « الباركيه » فى أحد الصالونات ، وإنه لملزم تارة أخرى بأن يراها سندسا أخضر كما قد يراد به كذلك أن يتوهمها حومة للوغى وساحة للقتال مخضبة بالدماء . إن هذه القفزات التى يتحتم عليه أن يأتيها فى ميدان التخيل والتصور لتبلغ من الاتساع والعنف حدا يجعل الفارق بين منصة المسرح الأليصاباتى العارية وبين الحيل الآلية التى تستخدم فى المسرح الدوار الحديث يبدو فارقا هينا تافها . وإن مثل تلك الخرافات التى تتعلق ببنية المسرح لتتطلب من المتفرج قدرة كبيرة جدا على التكيف الجذرى فى نظره إلى الأمور حتى أنه يندر أن يلحظ على سبيل المثال التغيرات التى تطرأ على المقياس المكانى لمنظر بعد الآخر ، إذ لا يجد غضاضة فى أن تظهر قاعة الدرس فى الفصل الثانى بالحجم ذاته الذى تظهر عليه ساحة القتال فى الفصل الأول . ويذهب به استعداده لأن يستسلم لخداع المشهد إلى حد النظر إلى المسرح ، إذا ما كانت عقدة المسرحية تستلزم ذلك ، بوصفه قاعة عامة للاجتماع واللقاء ، فلا يجد بأسا من أن يكون دخول صالة من صالات القرن السابع عشر أو « غرفة انتظار » ترقى إلى القرن الثامن عشر أو غرفة استقبال تنتسب إلى طراز القرن الثامن عشر ، مباحا لأى شخص يتفق أن يتطلب الموقف وجوده ، كما كان يتخذ فى الماضى منظر « الشارع » فى الملهاة الرومانية ، أى يعتبر على الجملة أن كل شىء يجرى علانية ، وبأن بوسع المؤلف المسرحى أن يحرك شخصياته كيفما شاء كما لو كانت دمى تتعلق خيوطها بأطراف أصابعه . ولا يقل المنهج الذى تلجأ إليه الدراما للتفريق بين شخصياتها تعسفا وافتعالا من الأسلوب الذى تتخذه فى جمع شملهم . فالمسرح فى نظرها إن هو إلا برج حمام تفصل بين أجزائه حوائل تبدو كلما تطلبت العقدة المسرحية ذلك مانعة للصوت ولا سبيل إلى اختراقها . وعند ما يقتضى الأمر ذلك حقا فان الممثلين الذين يقفون على قيد خطوات قليلة من بعضهم البعض لا يلحظ الواحد منهم وجود الآخر ويعمى عما يفعله وتصم أذناه عما يقوله .

وترتبط الخرافة التى تتمثل فى أن ثمة أحداثاً بعينها هى المسموعة أو المرئية لجمهور النظارة وأن غيرها لا يسمع ولا يرى ، بالحرية المطلقة المخولة للمؤلف فى أن يحرك شخصياته كما يشاء ويأتى بهم إلينا ثم ينتزعهم مرة أخرى بعيدا عنا وينظم حركة مرور متسقة على خشبة المسرح ، وذلك على شريطة واحدة وهى أن ينسج علاقات بينها ويتحاشى صدامها . ومثل هذه المواضعات تؤلف معا نظاما موحدا

لا يعدو كونه نتيجة مترتبة على ضرورة الاقتصاد فى المكان وهى ضرورة تحتمها خشبة المسرح . إن أشد كتاب المسرح إرادة وعزما يتحتم عليهم أن يسلموا بمقتضيات هذا الاقتصاد . ففى مسرحية تبلغ الغاية فى التزامها بالمذهب الطبيعى مثل مسرحية تولستوى «الجثمان الحى» Living Corpse يقضى الأمر على سبيل المثال أن يطلب من الضيفين مبارحة الغرفة وقتما يظهر أن وجودهم سيفسد مجرى الأحداث المقبلة .

ويلقى الزمان على المسرح من العسف فى معاملته ما يلقاه المكان . إذ غالبا ما يظهر كما لو كان قد توقف تماما ، وهذا هو المعنى الحقيقى لما يسمى « بوحدة الزمان » ؛ ويحدث فى كثير من الأحيان أيضا أن يندفع قدما بسرعة لا تخطر على بال . وبالرغم من أن فى الامكان الإسراع بالزمن حتى أثناء رفع الستار فقد ينزل الستار للإيحاء بأنه قد انقضى بين مشهدين ساعات وأيام بل سنوات ثم يحدث بعدهذه الثغرات الزمنية أن يستأنف الزمن دورته من جديد .

وثمة سمة أخرى من سمات المسرح التى تبدو شاذة مفتعلة افتعالا تاما وهى ما تظهر عليه الأصوات والإيماءات المسرحية من ارتفاع فى الطبقة وادعاء وتفاخر فضلا عن الشعور بالذات والمبالغة . والحقيقة المجردة الماثلة فى وجود كل هذا الحديث والنقاش وفى الافتراض بأن كل شىء يمكن أن يصاغ فى كلمات تعتبر فى حد ذاتها خرافة بينة ؛ فهذا الولع بالكلام والحافز إلى العثور على شخص لمبادلته الحديث إنما هو أمر مفتعل غير طبيعى . ولا تقف الشخصيات عند حد الحديث عن كل شىء يدور بخلدها بل إنها على استعداد على الدوام لأن تناقش مصيرها وتتشدد فى الجدل حوله . والحقيقة هى أن الناس يغشون المسارح لكى يستمعوا إلى خطب لوذعية وحملات قذف وتشهير نارية وردود سريعة تنم عن حضور بديهة وقوة عارضة وملح وفكاهات طريفة ، وهم يتلذذون بسيل الكلمات المتدفق كصورة من صور البراز والصراع اللذين هما لب أى تمثيل درامى وجوهره .

ومن بين الخرافات التى يلجأ إليها المؤلف المسرحى لرسم سمات شخصياته على أتم وأبرز صورة مستطاعة ، تحتل المناجاة والحوار الجانبى مكانا بارزا . ويمكن القول بأن هذين الأسلوبين هما الملجآن الوحيدان لدى المؤلف المسرحى ،

اللذان يستعيض بهما عن الوصف المباشر لشخصياته على لسان الراوى . وبغيرهما لم يكن ليتيسر للجمهور فهم ملهاة المكائد القديمة ، على سبيل المثال ، مع ما تتضمنه من تعقيدات كثيرة . « إنه لايرتاب فى شيء !» — « يالبراعة ! » — « ذلك الوغد يحاول خداعى! » — « لم أعد أتمالك نفسى ! » . . . إن أحدا لا يخاطب نفسه بهذه الصورة ، فضلا عن أنه لايفعل ذلك بالتأكيد فى حضرة الآخرين ولكن كل ذلك ليس إلا جزءا من منهج التعرى الذى لا غناء عنه فى المسرح . وإن « التمثيل » على هذا النحو أى الإتيان بحركات بهلوانية على المستوى العاطفى يكشف بالضرورة عن علم بوجود جمهور من المشاهدين ؛ والمناجاة والحوار الجانبى لا يعدوان كونهما أوضح صور على هذا الضرب من المكاشفة بين الممثل والجمهور . وليس ثمة فارق أساسى كبير بين أن تقدم الشخصيات المسرحية نفسها كما فى مسرح العصور الوسطى (« والآن هأنا قادم أنا الشيطان بعلزبول ») أو المناجاة الاستهلالية التى قام بها ريتشارد الثالث وبين أسلوب وصف الشخصية قبل ظهورها على خشبة المسرح .

وإن المحاورات والمشاورات التى تدور بين البطل أو البطلة « وخلصائهما » وكذلك الاعترافات التى يلقى بها على صديق قديم أو أمام شخصيتى المربية العجوز أو الوصيفة الشهيرتين إنما تندرج تحت الفئة ذاتها التى تضم المناجاة ؛ والواقع أنها لا تعدو كونها مناجاة مقنعة . وهذا النجى confidant إن هو إلا حيلة تقنية تعين المؤلف المسرحى على التغلب على قيود الحوار ، مثلها فى ذلك مثل البيانات التى يتلوها الرسل أو الرسائل التى تقرأ بصوت مسموع .

ثمة مهمتان من أخطر المهام التى تقع على عاتق المؤلف المسرحى ألا وهما عرض تفاصيل العقدة المسرحية ثم فضها ، يقوم بها فى الغالب بأسلوب تواضعى صرف . فجمهور النظارة على استعداد لأن يقبل بالحقيقة الماثلة فى أن شخصيات المسرحية ، ضمانا لسير الأحداث يفضون إلى بعضهم البعض بأمور لابد أنهم كانوا جميعا على علم سابق بها ، كما أنه على استعداد كذلك لأن يسلم بأن تختتم العقدة المسرحية البالغة الدقة والحبكة حقا بخاتمة عابثة مهوشة مبتسرة إن فى قليل أو كثير أى بخاتمة تقطع العقدة الدرامية بدلا من أن تحلها . ونستدل من كل ماسبق على أن توفير أسباب التسلية وإحداث التأثيرات البسيطة ذات الفاعلية أيضا ، يبلغان فى الغالب من الأهمية بالنسبة للمسرح ما لا يبلغه أى اعتبار آخر .

وإلى جانب هذه الحيل والخدع التى كانت شائعة تماما حتى بداية ظهور المذهب الطبيعى ، فثمة مجموعة أخرى من المواضعات المسرحية التى لم يسمح بها إلا فى نطاق حدود تاريخية وجغرافية معينة . ويعد الشعر من أبرز هذه المواضعات إذ ظل يعتبر ردحا طويلا من الزمن ، بوصفه وسيلة للنمطية والمثالية الشعرية ، الصورة الملائمة الوحيدة للنوع « الراقى » من الدراما ، على حين أن الشعر بالنسبة للمسرحيات التى تدور حول مجريات الحياة العادية ؛ بل وفى العهود الأولى للتمثيل الإيمائى كان يبدو شاذا شذوذ استخدام الأحذية الطويلة والأقنعة فضلا عن الأبواق فى هذه المسرحيات . ومع ذلك فان جمهور فرقة الكوميدى فرانسيز Comedie française لايزال يستمتع ليس بالشعر وحده بل بما يمكن للمرء أن يسميه بالآثار المتخلفة عن مكبر الصوت فى القديم . وثمة حيلة يونانية أخرى كانت ترمى إلى اتساع الهوة التى تفصل بين المأساة ومجريات الحياة اليومية وقدر لها أن تصمد ردحا طويلا من الزمن ألا وهى إسناد الأدوار النسائية إلى الممثلين من الذكور . وقد كان للتمثيل الإيمائى أن يهدم هذا التقليد فى تاريخ مبكر ، إلا أنه استمر فى المسرح الأدبى حتى عهد شكسبير ، ومن ناحية أخرى فقد كان التواضع الذى يقضى باستناد عدد من الأدوار فى المسرحية ذاتها إلى ممثل واحد وقفا على العصور الكلاسية القديمة التى استطاعت مع ذلك أن تجعل من ضرورة الاقتصار على فرقة قليلة العدد من الممثلين وسيلة إلى تركيز الأثر الدرامى . فان المسرح القديم عن طريق تخصيص الممثل الواحد لأدوار مختلفة قريبة الصلة باطنيا ببعضها البعض كما تشترك فى الدلالة على حالة نفسية بعينها ، أفلح فى خلق تأثير درامى شديد التركيز منقطع النظير فى تاريخ المسرح . ففى مأساة سوفوكليس كان الممثل الذى أدى دور أنتيجونى هو الذى لعب أيضا دور تيريزياس ودور الرسول الذى أنبأ بالكارثة ، وبذلك جعل فى الإمكان – كما ألمع جوستاف فرايتاج فى براعة[1] – أن يسمع صوت البطلة المتوفاة من العالم السفلى مجددا . كما أن الممثل الذى قام بدور أوريستيزا لعب أيضا دور كليتيمنز – سترا ، وإن توحيد الممثل فى هذين الدورين لكفيل بأن يلفت نظر المشاهد على نحو أشد ما يكون قوة إلى رباط الدم الذى تمزق على هذا النحو فى نذالة وعقوق .

---

(١) Gustav Freytag : Die Technik des Dramas, pp. 131-3.

وقد كان يبدو طبيعيا للغاية فى نظر جمهور التراجيديا الكلاسية Tragedie Classique كما كان من الأمور المألوفة التى لا تجد غرابة أو دهشة أن يرتدى الأبطال الإغريق والرومان أزياء القرن السابع عشر على خشبة المسرح . وبالنسبة لجمهور النظارة فى مسارح العصور الوسطى لم يكن مما يفسد عليهم إندماجهم فى تصور المشهد بحال ألا يبارح الممثلون خشبة المسرح بعد أداء أدوارهم . كما لا يجد جمهور النظارة الصينيين أو اليابانيين غضاضة فى وجود العمال المساعدين فوق المسرح ، والحقيقة أنه لا تبذل فى الشرق الأقصى أية محاولة لإخفاء طابع الإفتعال والزيف الذى يظهر على التمثيل المسرحى أو لإخفاء المناظر وقطع الأثاث التى تبدو غريبة على واقع الأحداث الجارية على المسرح . فيكفى أن يرتدى عامل المسرح سترة عمالية سوداء اللون لكى يشير إلى أنه غير ظاهر ، وأنه ليتنقل بحرية بين أرجاء المسرح فى أثناء العرض ويدفع بقطع الأثاث داخله وخارجه ، ويحضر بعض المنقولات ثم يحملها إلى الخارج مرة أخرى أو يدخن لفافة تبغ ويقرأ صحيفته وهو جالس فى ركن من أركان المسرح . وإن مثله فيما لا يجده من حرج مثل الماشط أو المزين فى اهتمامه بالملابس التى يظهر بها الممثلون فى أثناء التمثيل ، فانه يقوم بمساعدة الممثل على مرأى تام من الجمهور على ارتداء أو خلع لباس الكومونو أو تثبيت منطقة انحلت فى أثناء التمثيل أو تمشيط شعر الممثل فى أثناء قيامه بالتمثيل . ويكفى وجود بضعة مقاعد للإشارة إلى قارب يجمع شمل عاشقين وينساب على صفحة جدول مزهر الجنبات . ذلك أنه من خلف هذه المقاعد يؤدى ممثلان علويان حركات تجديف فى الهواء بوساطة قائمين من الغاب .

وعلى الرغم مما تبدو عليه هذه المواضعات من غرابة فى نظرنا فان الأوبرا الغربية باستبعادها للحوار العادى تتحدى بصورة لا تقل خطورة عما سلف حاسة الواقع لدى الجمهور ؛ كما أن انعدام الحوار فى الأفلام الصامتة التى ظهرت فى الماضى كانت تمثل فى العصر الذى ظهرت فيه ورغم التزامها بالنزعة الطبيعية فى الوسائل البصرية المستخدمة انتهاكاً لا يقل خطورة عن سالفه لقوانين الواقع التجريبى . والحق أن العناوين الفرعية كانت تعوض عن الحوار بصفة جزئية ، ولكنها كانت تقف من وجهة النظر المتعلقة بالإيهام على قدم المساواة مع النصوص

الخارجة من أفواه الأشخاص فى مصورات العصور الوسطى . كما يتوقف الاستمتاع بالفيلم السينمائى على طائفة من المواضعات التى تطالب المشاهد فى نواح كثيرة بأكثر مما تطالبه به الخرافات المسرحية . فبدلا من رؤيته للأشياء كاملة وعوضاً عن رؤيته الأجسام الحية فانه لا يبصر غير صور مسطحة ذات بعدين عديمة اللون أو ملونة بألوان غير طبيعية . ويمكن القول بأن الفيلم السينمائى أشبه بواقعية من المسرح باعتباره يمثل تصويراً لقطاع معين من الحياة الواقعية ولكننا إذا نظرنا إليه بوصفه نسخة غير أصلية من الحياة فانه يبدو أمعن فى البعد عن الواقع من المسرح الذى يستخدم على أقل تقدير أناس من لحم ودم . وإننا لنقف فى كل جزء من الفيلم السينمائى على مزيج غريب من العناصر الطبيعية وغير الطبيعية . ومما يزيد الطين بلة أن الفيلم يبدو عادة كأنه يستخدم الوسائل الفنية ذاتها فى كل مرة بغية الاقتراب تارة من الواقع والابتعاد عنه تارة أخرى . إن الحركة السريعة للحديث والانتقال الذى لا ضابط له من زاوية إلى زاوية أخرى والربط بين أى شىء وأى شىء آخر ليشهد من ناحية بالانتصار على مبدأ عزل كل ظاهرة على حدة وهو ذلك المبدأ المعوق الذى يعد سمة عامة للفنون كافة ؛ ولكن القفزات والثغرات التى تتبدى فى الصور تقف من ناحية أخرى على النقيض تماماً من مبدأ الاتصال الذى تجرى عليه الأحداث فى العالم الذى نعيش فيه . ولنضرب مثلا على ذلك ، فقد نكون واقفين فى مستهل فيلم سينمائى بصحبة زائر أمام باب منزل مغلق . ويقرع الزائر الجرس وعلى حين بغتة نجد أنفسنا جميعاً وراء الباب . وتفتح خادم باب حجرة الاستقبال فاذا بنا نصحب الزائر إلى الداخل ، وقبل أن تتاح لنا فسحة من الوقت تمكننا من التطلع إلى ما حولنا نجد أنفسنا واقفين أمام ربة البيت داخل غرفتها : ثم يحدج الزائر النظر إليها ، وفجأة نراها طفلا صغيراً على اعتبار أن الزائر كان يعرفها منذ سنين طويلة . وتتحول الغرفة إلى حجرة حضانة ونرى فوق أرض الحجرة طفلين — وهما فيما نفترض السيدة والزائر — يلهوان كما اعتادا أن يلهوا معاً فيما مضى .

أما بعد ، فاذا ما ضاهينا بين هذه العملية برمتها وبين مشهد يجرى تمثيله على المسرح فانها تبدو بعيدة عن الواقع كل البعد ، بل ضاربة فى الخيال والوهم ،

ولكننا حال أن نعتاد بالقدر الكافى مواضعات تركيب الفيلم ويتوافر لنا الاستعداد لأن نعزو طابع التذبذب البادى على الفعل إلى ما تتسم به تداعياتنا العقلية من تذبذب فان تسلسل الصور يبدو مقنعاً للغاية ، بل وضاء كاشفاً إلى أبعد حد .

٥ ـ حول لغة الفيلم :

إن معظم وسائل التمثيل التي تختص بالفيلم تعزى إلى فن التركيب أو المونتاج وتعتبر هذه فى الحقيقة المصدر الرئيسى لصور التعبير المتواضع عليها التى يستخدمها الفيلم .

فاذا ما لمح أحد أشخاص الفيلم شيئاً ما وتلاذلك مباشرة ظهور شيء معين فى حجم مكبر ، فان المشاهد لا يلبث أن يطابق تلقائياً بيد الشيء الذى لمحه الممثل منذ برهة وبين هذا الشيء المكبر . أو إذا ما جاء ذكر شخص مجهول وأقبل فى تلك اللحظة قادم جديد فسوف يتضح للمشاهد أن هذا الشخص هو ذلك الذى ورد ذكره منذ قليل . كما يتعرف المشاهد بالطريقة ذاتها على الأماكن التى تجرى بها أحداث القصة ، فضلا عن الظروف الأخرى المتعلقة بها .

فاذا ما رأينا بادئ ذي بدء بندقية مصوبة ثم جسما ينهار فاننا نفترض تلقائياً قيام علاقة علية بين هاتين الظاهرتين . وفى هذه الحالة يظهر السبب قبل المسبب ، غير أنه من الممكن أيضاً عكس هذا التسلسل كأن نشاهد مثلا سيارة تنزلق ثم يظهر لنا إطارها تالفاً فيتضح تواً أن الإطار هو سبب الحادثة .

ويمكن أن تعرض الأحداث المتزامنة فى تطورها عن طريق التركيب التبادلى لمختلف مراحل هذه الأحداث . وهذه الطريقة التى تقوم على القفز عكساً وطرداً بين هذا المشهد وذاك قد استخدمت فى أقدم أفلام الإثارة ، التى كانت تصور فى مشاهدها النمطية الأخيرة أعجوبة إنقاذ بطل الرواية من الأخطار التى أحدقت به بأن تعرض تارة صورة الخطر الداهم الذى يزيد اقتراباً ، وتارة أخرى صورة المنقذ وهو يتقدم منه مع تردد وجهة النظر بين هذا المشهد وذاك بسرعة مطردة هائلة . بيد أنه ليس فى مقدور المخرج الذى يقوم باعداد مسرحية طبيعية أن يوقف الفعل على حين فجأة أو أن يسمح بتكرار مدد زمنية بعينها ، فلا يجوز له أن يعرض

الحركة الواحدة – مثل فتح باب – مرتين متتابعتين ، أولا فى لقطة شاملة للمنظر ثم فى لقطة أو أكثر من اللقطات القريبة فينبغى أن تواصل هذه اللقطات الحدث ذاته الذى ظهر فى اللقطة الشاملة . كما أن عليه أن يبذل عناية مماثلة فى سبيل تحاشى ظهور الصورة وكأنها « تقفز » وأن يتجنب كذلك فى عرضه لحادث بعينه عن طريق عدد من اللقطات تكرار المقطع الواحد من الحادث . فكما أنه من المحتم على المخرج أن يضع فى اعتباره فى الحالة الثانية أنه فى أثناء عرض لقطة دخيلة لشىء آخر فان الحدث الأصلى كان مستمراً متصلا ، فان عليه فى الحالة الأولى أن يتذكر فى كل مرة يغفل فيها شطراً من الحدث أن يضع وصلة أو لقطة لشىء آخر توازى الجزء المحذوف . فاذا ما ظهر مثلا شخص ينتقل من النافذة إلى الباب ، بيد أن حركته هذه لا تثير اهتماماً ، كما تستغرق وقتاً طويلا فليس فى وسع المخرج أن يلجأ لتلافى ذلك إلى مجرد قطع جزء من الفيلم وبذلك يتسبب فى ظهور الممثل وكأنه « يقفز » من النافذة إلى الباب ، ومع ذلك ففى وسع المخرج أن يركب أحد التفاصيل الأخرى للمنظر ذاته أو زاوية أخرى للمشهد وبذلك يختصر المسافة المعروضة . وعن طريق تركيب هذه اللقطات المتوسطة يصبح فى الإمكان حذف مقاطع بالغة الطول من الحدث الجارى واستبدالها بأحداث أخرى . وليست هناك ثمة علاقة محددة بين المدة التى يستغرقها الجزء المحذوف من المشهد الرئيسى وبين المدة التى تستغرقها المشاهد البينية المقحمة ومع ذلك فمن الممكن الوقوف على تناسب معين بين هاتين المدتين . فكما بينا من قبل ، فاننا نحكم على المدة التى يستغرقها الجزء المحذوف بالمسافة التى تفصل بين مكان المنظر المدمج ومكان المشهد الأصلى ، فكلما بعدت المسافة التى تفصل بينهما كلما اتسعت الثغرة فى الحدث الرئيسى فيما يخيل لنا[1].

يضم كل فيلم لقطات علاقتها الزمنية ببقية أجزاء الحدث غير محددة أو غير ذات موضوع ، وعادة ما تكون هذه اللقطات منفصلة أو خارجة عن نطاق الزمن الذى يستغرقه الحدث . فقد لا يكون للقطة القريبة على سبيل المثال من فائدة غير مجرد شرح المنظر الشامل أو الإضافة عليه . فعندما يظهر على سبيل المثال أحد الأشخاص فى المشهد ثم يظهر أثر جرح فى وجهه فى الصورة التالية فهاتان اللقطتان

(١) B. Balàzs : Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924).

لا تمتان لبعضهما البعض بأية علاقة زمنية ، وبذلك فان الحدث لم يتقدم على الإطلاق نتيجة للانتقال من إحدى الصور إلى الصورة الأخرى . والمناظر الطبيعية والصور التى تعرض الجو العام وتتخلل قطاعات الحدث الرئيسى لا تمثل فى الغالب إلا وقفات وفواصل ليس لها من جانب أى امتداد زمنى ، كما لا ترتبط من جانب آخر بحوادث الرواية بأدنى علاقة زمنية . كما أنه ليس للأمثلة السينمائية مكان فى المدة التى يستغرقها الحدث .

وتقع اللقطات القريبة بوجه عام خارج الحدود المكانية العملية ، مثلما تخرج كذلك عن حدود الزمن الدرامى . ففى حالات الأمثلة السينمائية كذلك المثل الذى ضربه أيزنشتاين فى تشبيهه ضرب العمال بالرصاص بذبح الثيران ، فان للصورة التى يقصد بها ضرب المثل ماهيتها المكانية الذاتية فى واقع الأمر ولكنها تقوم على مستوى من الواقعية يخالف مستوى واقعية المشهد الأصلى وبذلك تبدو على نحو ما خارج الحدود المكانية .

ومثل هذا التخلى عن دائرة المكان والزمان يلقى ضوءاً كبيراً على طبيعة الأمثلة السينمائية التى تجنح للأسف إلى أن تصبح رموزاً جامدة ، كما أنها لا تعد بحال من صور التعبير المثمرة حقاً فى الفيلم . فعندما تكون لغة الفيلم خلاقة بالفعل فانها لا تقصر نشاطها على مجرد ترجمة هذه التداعيات التصورية إلى صور مرئية . ولا بد لأى شخص شهد فيلم « البحث عن الذهب » لشارلى شابلن أن يتذكر ذلك المشهد الممتع الذى يظهر فيه شارلى وهو يتضور جوعاً موشكاً على التهام الحذاء الذى وضعه على النار ليطهوه عندما تقع عينيه على رفيقه فى هذه المحنة ، الذى يظهر له على حين بغتة فى صورة دجاجة سمينة ترفرف بجناحيها ، وبذلك تتضح لنا التداعيات الوحشية التى تقفز إلى ذهن ذلك الرجل المسكين المعذب والتى تزين له افتراس آدمى مثله . ولكنه على الرغم مما قد يدخله هذا المشهد علينا من متعة ، فانه لا يزيد على كونه تصويراً بسيطاً لخاطر ما يدين بالكثير من تأثيره إلى براعة شابلن فى التمثيل . وما جاء به شابلن إنما هو أمر فريد لا نظير له ويتعذر تكراره بمعنى أنه لا يحوى شيئاً يصلح ليكون نواة تواضع فنى مثمر . وعلى النقيض من ذلك فان التأثيرات التى سنذكرها هنا والتى تتحقق عن طريق تحريك آلة التصوير

تارة أو الانتقال بالمنظر تارة أخرى تعد من الخواص الجوهرية للفيلم ، فهى نماذج مرئية تماماً ، على ما يمكن أن يحققه تواضع فنى ما ؛ فاننا نرى وجهى رجل وامرأة فى لقطة قريبة يبدو عليهما الحزن ولا يتكلمان إلا قليلا . وفى النهاية تستدير المرأة لتبارح المكان وتتحرك الكاميرا إلى الوراء بالتدريج مبتعدة عن الرجل ، وإذ تتسع دائرة المنظر المرئى لأجزاء أخرى من جسمه فاننا نشاهد ظلال قضبان رأسية طويلة ملقاة على ملابسه . وعند ذلك نعلم أن هذه المرأة كانت تقوم بزيارة الرجل فى أحد السجون . وهاك مثلا آخر ؛ إذا رأينا رجلا يركض فى الطريق ويصل إلى محطة سكك حديدية ويندفع إلى الرصيف ثم يتوقف على حين بغتة ولا نرى أكثر من وجهه الجامد الذى ترتسم عليه دلائل اليأس وخيبة الأمل . ثم نشاهد شرائط من النور والظل تتحرك فوق صفحة وجهه فى سرعة مطردة . وإن فى وسع أى شخص يلم بموضعات الفيلم أن يتبين ما حدث ، فقد كان هذا الرجل يأمل فى أن يدرك شخصاً ما قبل أن يقلع القطار لكنه وصل بعد فوات الوقت . وفى الإمكان استخدام هذه الحيل مرات ومرات دون أن تفقد كثيراً من قيمتها . فانها مستمدة من مفردات لغة صورية متاحة لأى فرد يمكن أن تسهم فى إثرائها فكرة جديدة ولكن ذلك ليس حتما .

٦ – الخرافات المتعلقة بصدق تصوير الطبيعة فى الفنون البصرية :

يحكم كل فن معيار معين لما هو طبيعى ، بيد أنه ما من فن يمت إلى الطبيعة بصلة مباشرة . فان لكل فن من الفنون مواضعاته ومصطلحاته ، بل إنه على الرغم من أن هذه ، كما هو الحال فى الفنون البصرية ، تبدو أقصر أمداد وأقل تعسفا وصرامة من مثيلاتها فى المسرح ، فانها تقيم حدودا محسوسة قاطعة حول كل محاولة للصدق فى تصوير الطبيعة . وفى مجال الفنون البصرية لا يعتبر الصدق فى تصوير الانطباع البصرى ، على الدوام ، المبدأ السائد فى التمثيل ، فعادة ما تطغى الصورة التصورية على الصورة البصرية . فليس الأطفال والبدائيون وحدهم هم الذين ينطبق عليهم القول بأنهم إلى حد ما يصورون ما يعرفونه عن الأشياء بدلا من تصويرهم ما يرونه فعلا ؛ ولا غرو فان الانطباعات البصرية كانت تخضع دائما للتقويم التصورى فى كل من فنون الشرق القديم والفن الإغريقى القديم وفنون العصور الوسطى جميعها .

ولم يكن التزام أشكال بعينها بحكم العرف يفتقر فى مثل هذه الفنون على العناصر العقلية فى التمثيل .فان نبذ الظلال فى فنون التصوير الخاصة بشرقى آسيا وجبهية الفن المصرى القديم والنسب المقررة للفن الكلاسى اليونانى القديم ، وإهمال الفنون فى مستهل العصور الوسطى للأبعاد المكانية ، وقواعد المنظور التى انفرد بها عصر النهضة ، والتظليل فى فن الباروك ثم ذوبان الخطوط الخارجية فى المذهب التأثرى — هذه كلها إنما هى مواضعات بحت ، لا تصدر على الإطلاق أو فى الغالب الأعم عن أية مشاهدة للطبيعة ، بل كانت تفرض بوجه عام على نحو تعسفى على الصورة المستمدة من الطبيعة .

ويلاحظ أن العناصر المتواضع عليها فى فن العصر الحجرى القديم قليلة نسبيا ولكنها غير معدومة تماما بيد أنه ما إن بدأت حضارة العصر الحجرى الحديث تأخذ صورا أكثر تحديدا وبمجرد أن ظهرت إلى الوجود مواضعات أكثر صرامة وتقاليد تاريخية أكثر رسوخا لم تلبث صور الفن أن دخلت فى نطاق المواضعات بصورة مطردة . وباتت هذه الصور بعد أن اتخذت لنفسها معانى طقسية ودلالات رمزية لا تقوم بغير الإلماع إلى موضوع التمثيل ، وأصبح فى وسعها بل تحتم عليها فى واقع الأمر أن تنبذ كل ما يوحى « بالقرب » غير الواجب من الطبيعة . وتحول الأثر الفنى شيئا فشيئا من صورة مماثلة للشىء المراد تصويره إلى صورة معبرة عن ذلك الشىء ؛ غير أن الرموز التى يتم « التعبير » عن الشىء بوساطتها إنما هى أمعن فى الأخذ بالعرف المألوف من المعايير التى يحكم بموجبها على القيمة التشبيهية فى حالة المحاكاة المباشرة . بيد أنه لم يعد فى الإمكان التميز على وجه قاطع بين التمثيل والإيصال أو بين الانطباع والتعبير أو بين النسخ والرمز وأصبحت هذه جميعا مدركات معوقة لا تتحقق فى تاريخ الفن إلا بصورة مزدوجة . فان جبهية الفن المصرى القديم والتشدد البائد لدى الإغريق الأوائل والصورية الطقسية لدى البيزنطيين إنما تعتبر وسائل تعبيرية رمزية فى التمثيل كان عليها أن تثبت وجودها حيال موجة متزايدة وميل مطرد إلى المذهب الطبيعى ، وكان عليها أن تفسح الطريق لمبدأ صدق التعبير عن الطبيعة بالنظر إلى أن أسلوب الحياة الذى كانت تعبر عنه شرع يفقد معناه . فلا يحق النظر إلى طلاء أرضية الصورة باللون الذهبى فى فن التصوير البيزنطى

كما هو معلوم ، على أنه مجرد أسلوب سلبي أو أنه يدل فحسب على انعدام الفراغ ، ولكن هذا الأسلوب عندما تحول من حالة كونه سدا لنقص فى المهارة الفنية إلى تواضع ينطوى على مضمون تعبيرى خاص به ، لم يلبث أن ألقى نفسه فى صراع مع اتجاهات متزايدة القوة نحو صدق التعبير عن الطبيعة وكان عليه فى النهاية أن يستسلم لها .

وتعد العصور الوسطى باعتمادها على الثقافة المستندة إلى سلطة الكنيسة أصدق مثل على التزام أى عصر بصور فنية تواضعية لا يحيد عنها . وربما كان فن الشرق القديم أشد تحفظا وتزمتا وأدعى إلى إثارة الملل وربما كان فن فرساى أشد صرامة وأضيق أفقا ، بيد أنه ما من عصر آخر غير العصر الوسيط المسيحى استن لنفسه نظاما من المواضعات الفنية على مثل ذلك القدر من الاكتمال والشمول . فان كل سمة من سماته كانت تحمل معنى لشىء يتجاوز إلى حد كبير الموضوع الطبيعى الذى تقوم بتصويره تصويرا مباشرا ، كما أن العلاقة بين هذا وذاك إنما تقوم على أساس راسخ من المواضعات . كما أنه بالرغم من أنه يندر أن تلقى الظواهر الطبيعية الإهمال التام إلا أنه يكاد لا يقوم ثمة توازن مطلق بين الرمز والنسخة المنقولة أو بين المعنى والمظهر أو بين الروح والصورة المجسمة . فان الصورة تضم قدرا يزيد ويقل فى آن واحد عما يمكن رؤيته من موضوعها فى الواقع . وهى تكشف عما « يعرفه » الفنان بقدر ما تكشف عما يراه ، كما أنها لا تنم بحال عن كل ما يراه . وليس هناك ما هو أصدق فى التعبير عن مكانة الفن باعتباره وسيطا بين عالمين مختلفين من تمثيل أناجيل « روسانو » Rossano للمشهد الذى يظهر فيه يهوذا وهو يعيد قطع الفضة إلى الكاهن الأعظم . فى هذه الصورة يغطى جسم الكاهن الأعظم جانبا من أحد الأعمدة الأمامية للمظلة التى يجلس تحتها على الرغم من أن المفروض أنه يجلس خلف هذا العامود وليس أمامه . ومن الواضح أن الفنان رأى أن إظهاره لحركة يد الكاهن الأعظم التى تنم عن التحقير والازدراء أهم لديه من أن يلتزم بقواعد المنظور فى صورته فيضع كل شىء فى مكانه الصحيح من الصورة . ولم يكن ينتظر أن يخطر له ببال أن يناقش ذلك التقليد الذى سمح له بأن يتجاهل بل أن يمسخ تجربة لا تخرج عن حدود حياتنا اليومية من أجل تحقيق الوضوح وتلافى اللبس والخطأ عند تمثيل

مشهد من مشاهد التاريخ الإنجيلى أو تصوير موضوع مبدأ أو تعليم . وبالنسبة للعقلية السائدة فى العصور الوسطى فما ليس طبيعيا كان يبدو قابل التصديق لا رغما عن تعارضه مع الخبرة والتجربة بل لأنه فحسب يتفق ونظام معين يعد كل ما عداه تافها لا اهمية له . فان العلاقات غير الطبيعية بين الأحجام والتى كانت تتفق والأهمية الروحية والمكانة الفائقة للطبيعة التى تحتلها الشخصيات موضوع الصورة لم تكن تبدو مناقضة للتجربة ، لالشىء إلا لأنها مقطوعة الصلة بهذه التجربة ؛ فان قواعد « المنظور المعكوس » لم تكن تتحدى قواعد المنظور العادية ولكنها استطاعت أن تعرض علاقات لم يكن من الممكن التعبير عنها على أى وجه آخر . وفضلا عن ذلك فان طريقة الرسم النمطية لم تكن تبدو قاصرة أو عاجزة بل إنها على عكس من ذلك اعتبرت الطريقة السليمة الوحيدة لتصوير الموجودات عديمة الشخصية .

وقد يحلو للمرء أن يتصور أن عصر النهضة يمثل خاتمة النزعة التواضعية فى الفن ولكن الواقع مخالف لذلك تماما . فالحق أن قواعد المنظور المركزية كما طبقها فن القرن الخامس عشر الإيطالى بوجه خاص لا تقل زيفا من حيث هى تنظيم للعلاقات المكانية عن أسلوب العصور الوسطى فى وضع المكونات المكانية فى تلاصق صرف . إن هذه لا تعدو خرافة عصر أخضع المكان للتبرير العقلى والتنميط وطبق على الأشياء كافة ، وجه نظر وحدوية تتفق والتفسير الوحدوى للعالم الذى أرادت أن تستعيض به هذه الخرافة عن الثنائية الفلسفية التى كانت سائدة إبان العصور الوسطى . ولا يمكن القول بأن قواعد المنظور عند أوشيلو Uccello أو مانتينا Mantegna أو بيروديلا فرانسسكا Piero della Francesca هى أكثر « صحة » من التصور المكانى لدى أنبروجيو لورينزيتى Amberogio Lorenzetti فالحق أنه لا يزيد على كونه أكثر اتفاقا والمواضعات العلمية . وكما هو الحال مع تمثيل المكان فان جميع عناصر الصورة فى عصر النهضة — من حيث التكوين والتلوين ومعالجة الضوء وتمثيل جسم الإنسان إلى آخره — خلعت عليها مسحة علمية حيث إنها أخضعت لمواضعات فنية متشبعة بالروح العلمية . وبذلك تحولت النظرة العالمية الوحدوية المنهجية إلى مثل فنى أعلى . وأسفرت هذه النظرة عن الإيهام بوجود توافق بين أجزاء الصورة ، هذا التوافق والاتساق الذى بدا فى نظر الجيل

التالى من أنصار مذهب الصنعة شديد الزيف بعيدا عن الواقع مما حدا بهم فى سخطهم إلى القيام بأول ثورة واعية فى التاريخ فى وجه المواضعات الفنية السائدة . وكانت نقطة التحول الخطيرة هذه وهى البداية الحقيقية للفن الحديث نابعة عن تجربة مؤداها أن العالم لا يبدو فى الواقع على مثل ذلك النظام والاتساق وعمق المعنى و« الجمال » كما صوره فنانو عصر النهضة الذين كانوا يتبعون فى ذلك مواضعات ثقافتهم الأرستقراطية ، بل إنه على النقيض من ذلك لغز لا حل له ، وملهاة مفجعة ذات وجهين ، ومملكة متوسطة تجمع بين الحسى والروحى والعقلى واللاعقلى والإلهى والشيطانى . ووفقا لهذه الخبرة يحاول أنصار مذهب الصنعة فى كل ما يتخذونه موضوعا لفنهم أن يؤكدوا وجود المتناقضات والمعانى المزدوجة والوحدة التى لا انفصام لها بين الواقع والحلم والشائع والشاذ وبين ما يسكر ويثمل وما يحمل على الحكمة والرشاد . وعلى ذلك فقد انتهت ثورتهم إلى مواضعات جديدة ، بل إلى أشد المواضعات التى قدر لها أن تصاغ زيفا وبطلانا . وليس أدل على الطابع الآلى لهذه المواضعات من الحقيقة الماثلة فى أن التلاعب بالألفاظ أصبح فى مجال الأدب على سبيل المثال ، السمة الجوهرية الوحيدة لكل فعالية فى ميدان الشعر .

وقد بدأ فن الباروك بالتحريض ضد هذه النزعة التواضعية والمناداة بالأخذ بفن جديد أكثر تلقائية من الناحية العاطفية وأكثر تحررا من الفروض العقلية. بيد أنه مالبث أن خلق بمضى الزمن صوره النمطية الجامدة وأنشأ بدوره أسلوبا فى التعبير يبلغ المدى فى زيفه ونزعته التواضعية الجامدة. وتتكرر هذه العملية مع كل تغيير جديد فى الطراز. ففن الركوكو جاء نتيجة لنبذ المواضعات الأكاديمية البلاطية التى عرفت عن فن الباروك . ويعد فن الركوكو أشد الطرز مغالاة فى الالتزام بالمواضعات على الإطلاق . كما أن الكلاسية المحدثة التى ظهرت أول الأمر فى صورة حركة تنشد التحرر الفنى ، على غرار ما تدعو إليه الثورة الفرنسية تحولت إلى أشد المذاهب الأكاديمية المعروفة عناداً ورسوخاً . وقد نظم الرومانسيون حملة جهاد وكفاح مطرد ضد المواضعات الفنية . فراحوا يحاربون كل ما اعتبروه نمطياً منتظما تسلطياً فى ميدان الفن ، فقد وجدوا أن كل نمط كتب له الدوام واستقر به المقام إنما هو ابتذال وتكرار وانحدار آلى بوسائل التعبير المتوافرة . ولم يتخذ مدرك

التواضع معناه الحالى الذى ينطوى على التحقير والزراية إلا منذ ظهور الرومانسيين واتجاههم إلى الشك والريبة فى المعايير كافة . ولم تظهر الأزمة الثقافية التى كان المذهب السلوكى نذيراً لها فى أبعادها الحقيقية الكاملة مما أدى إلى إعادة النظر بصورة جذرية فى تراثنا الثقافى التاريخى إلا بقيام هذه الحملة الرومانسية التى استهدفت كل مظهر للتواضع الصورى . والحقيقة أن مذهب الصنعة لم يكن قد عرف بتعريف معين تلك الشرور التى كان يكافحها ، فان لفظة « التواضع » لم تظهر بمعناها الحديث إلا فى القرن الثامن عشر . وإن صح أننا نجد عند كورنى Corneille التعبير القائل « بخرافات المسرح »[1] ، إلا أنه لم يفهم هذا الإصطلاح على المعنى التى اكتسبته لفظة « التواضع » فيما بعد من حيث دلالتها على النتيجة التى أسفرت عنها ثقافة الركوكو الصورية . ومن الطريف أن هذا المدرك لم يظهر إلا وقتما بدأ عصر المواضعات الذهبي فى الأفول ؛ ولعل الناس لم يتنبهوا إليها إلا عندما تحولت إلى ما يشبه المشكلة .

ولكن المواضعات التى ارتبطت بثقافة « العهد البائد » كانت قد بدأت بالفعل فى الانهيار قبل وقوع التحول الرومانسى بوقت طويل . والحقيقة أن الرومانسية لم تكن غير عرض واحد من أعراض الأزمة العامة التى عانتها النزعة التواضعية ، كما جاءت نتيجة للثورة الصناعية والسياسية اللتين كانتا أبلغ تعبير عن هذه الأزمة . ولقد كانت السيدة دى شتايل Mme de Staël من بين الرعيل الأول من الأدباء الذين تبينوا العلاقة الوثيقة بين الثورتين الاجتماعية والفنية فى عصرها . إذ كتبت تقول : « إن طبيعة المواضعات لا تفترق عن أرستقراطية المراتب فى الحكومة فلا يمكنك أن تحتفظ بواحدة دون الأخرى[2] .

«La nature des conventions est unseperable de l'aristocratie des rangs dans le gouvernement, vous ne povuez soutenir l'unes sans l'autre

ولا شك فى أن المواضعات الفنية الخاصة « بالتراجيديا الكلاسيكية » التى سعى ليسنج جرياً على الآراء « المستنيرة » فى عصره ، إلى تفسيرها فى ضوء

---

(١) J. Lemaître : Corneille et la poétique d' Aristote (1888), p. 67.

(٢) Mme de Staël : De la littérature (1800),

الظروف السياسية والاجتماعية ، اندثرت بالفعل مع اندثار أيدويولوجية « العهد البائد » ، ولكن السيدة دى شتايل عجزت عن ملاحظة أن النزعة التواضعية لدى الصور الفنية ليست وقفاً على النظم الأرستقراطية وحدها ، بل إن أى نظام اجتماعى تتوافر له بعض أسباب الرسوخ الاستقرار سرعان ما ينمى مواضعاته الخاصة . ولم يكن جيل الرومانسيين دون شك استثناء لهذه القاعدة ، فالحقيقة أن هذا الجيل تمخض عن أكثر المواضعات تعجيزاً على مر العصور ألا وهو مبدأ « الأصالة بأى ثمن » . ولا غرو فمنذ ذلك التاريخ أصبحت الإنجازات التى حققتها جميع الأجيال السابقة تنوء بكلكلها على الفنان الشاب الذى لم يعد فى إمكانه أن يعرب عن شخصيته الفنية إلا إذا بذل جهوداً جبارة فى سبيل الفرار من كل شىء تحقق فى الماضى [١] . كما أن ذلك التواضع الذى يقضى بنبذ كل اتجاه تواضعى لم يكن كافياً ، فان الرومانسيين وضعوا قاموساً جديداً كاملا لوسائل التعبير المباحة ولم يمض وقت طويل حتى أصبح هذا القاموس رثاً مبتذلا شأنه فى ذلك شأن قاموس ما قبل الرومانسية . ونقطة الخلاف الوحيدة بين الحالتين هى أن الرومانسيين شرعوا يستخدمون القاموس الجديد بضمير معذب إذ ظلوا يشعرون على الدوام بأنهم موصومون بانتحال مؤلفات الغير . ولكنهم مع ذلك واصلوا سبيلهم فى انتحال المؤلفات وسرقتها[٢] . والمذهب الطبيعى الحديث لا يفعل بدوره غير الاستعاضة عن تواضع بتواضع آخر فهو يرجع إلى « قاموس » معين ، قدر رجوعه إلى الطبيعة . كما أن المذهب التأثرى نفسه لا يختلف عن أى طراز سابق عليه فى كونه نظاماً زائفاً تعسفياً من المواضعات المؤقتة السريعة الزوال . فلا شك فى أنها طريقة مفتعلة لم تملها الطبيعة بحال تلك التى يتخذها الرسامون التأثريون حين يبالغون فى استخدام الألوان الزاهية وحين يحللون الأشكال إلى بقع لونية ويغطشون الخطوط الخارجية ويمحون الكتلة والعمق ويغفلون التكوين والإطار ثم تصويرهم للمناظر البعيدة وأساليبهم فى الارتجال وفصلهم التجربة المرئية عن كل ما عداها من التجارب واستبعادهم لكل ما هو تصورى من نظرتهم إلى العالم . كما يعد المذهب التأثرى

---

(١) Jean Paulhan : Les Fleurs de Tarbes (1941), pp. 33-4, 49.

(٢) المرجع السابق ، مواضع متفرقة .

أيضاً تغييراً فى الذوق وليس خروجاً عن النزعة التواضعية . فاذا لم يكن أحد قد استطاع بعد مونيه Monet وبيزارو Pissarro وسيزان C'ezanne أن يصور منظراً طبيعياً مثلما كانت تصور المشاهد الطبيعية من قبل ، فلا يرجع ذلك إلى أن هؤلاء الرسامين اكتشفوا « حقيقة » جديدة أو أسلوباً فنياً يتلاءم ملاءمة فطرية مع الظواهر الطبيعية ، وإنما يرجع إلى أن مزاوجاتهم للصورة واللون استتنت تو عاًضا لم يستطع الجيل التالى أن يتخلص منه . ولم يقدم هؤلاء الفنانون تمثيلا أصدق للطبيعة بل روجوا لمعادل وهمى جديد لمبدأ صدق تصوير الطبيعة .

٧ ـ التلقائية والتواضع :

ألح الرومانسيون فى القول بأنه لاينبغى أن يدخل فى باب الفن أو الشعر غير كل ما هو متحرر من المواضعات والصيغ والأنماط الشائعة ، ووصموا بالابتذال كل صفة استخدمت من قبل وكل انطباع سبق التعبير عنه ، وكل لهجة أصبحت معتادة مألوفة . فلم يكن أى كاتب ليجرؤ على أن يكتب عبارة واحدة دون أن يسائل نفسه عما إذا كانت هذه العبارة وافية من حيث استلفاتها للنظر وغرابتها وجدتها . أما عن تلك التجربة التى عانوها والتى دلتهم على أن الرغبة الطاغية فى تحقيق الأصالة أدعى إلى أن تفضى إلى طغيان النزعة التواضعية الرذيلة ، فلم يكن من شأنها إلا زيادة مخاوفهم من كل شائع مبتذل ، وبدلا من أن يدركوا حتمية المواضعات المتعلقة بكل لغة صورية ، وأن يقنعوا بتحقيق أقصى ما يستطيعون من أصالة داخل هذه الحدود ، فقد سعوا إلى التخلص من المتواضعات كلية ، فوقعوا فى شراكها على نحو أدهى وأشد بلاء .

فان من المحتم على كل تعبير أن « يذرى » ما يعطى فى التجربة الحية بوصفه وحدة متكاملة غير مميزة ، وأن يقسمه إلى قسمات ، ويسند إليه محمولات مختلفة . ويهتم الفن بالحفاظ على وحدة الخبرة الحية واتساقها بقدر المستطاع ، على الرغم من التحلل الذى يصيبها فى طور التعبير عنها . وهذا التناقض هو لب الفن فهو مصدر الطبيعة الثنائية للفن الذى يبدو فى آن واحد عقليا ولا عقليا وحسيا وروحيا فى الوقت ذاته . وكل من عناصر الفن العقلية والحسية ، وكل من أسسه الصورية المجردة ووسائله التعبيرية البصرية أو السمعية يقيم « بعدا » بين ذات التجربة

وموضوعها . كما ينطوى الإبداع الفنى على كل من هدفى إيجاد مثل هذا البعد وإلغائه . ولا يقنع الفن بالخبرة اللاعقلية ، بل يرغب أيضا فى تعقيل الخبرات وتنظيمها ، وهو لا يرضى بالروحانيات بل يريد تجسيدها أيضا ، ولا يمكنه الاستغناء عن الجسم الذى يقيمه للروح أو عن الروح التى يقيم لها الجسم .

ولقد كتب لودفج وتجنشتاين[1] يقول : « مالا يستطيع المرء أن يتحدث عنه فواجب عليه السكوت عنه » . أما بالنسبة للعلم ، فليس هناك فى واقع الأمر على النقيض مما هو حال مختلف الأنشطة الأخرى ، ما يحتم على المرء بالضرورة أن يسكت عنه . فبالنظر إلى أن كل ما هو موجود قابل للمعرفة فى الغالب وبالنظر إلى أن كل ما هو قابل للمعرفة قابل للتعبير عنه علميا ، فان العلم الطبيعى لا يواجه أية مشكلة صورية شبيهة بتلك المشكلة المتعلقة بقيود التعبير الفنى . وقد يكون من الأحكام الصادقة فى مجال العلم أن « مالا نستطيع قوله ، لا نستطيع قوله ، كما لا نستطيع أن « نصفر » به أيضا »[2] . فما يعرفه العلم يستطيع الكلام عنه ، أما فى الفن فالأمر على خلاف ذلك ، فلا يمكن القول بحال بأن كل ما يمكن أن يدخل فى نطاق خبرتنا يمكن التعبير عنه تعبيرا مباشرا ، ومن ثم يتحتم على الفنان فى أكثر الأحيان أن « يصفر » لعجزه عن الكلام بمعنى أنه يتحتم عليه أن يعبر عن نفسه بأسلوب غير مباشر وغير كامل وغير دقيق ، بوساطة رموز تواضعية نمطية جامدة من شأنها أن تميه من خبرته وتضعف من قوتها . ومع ذلك فاننا نجانب الصواب إذا حسبنا أنه يتعذر على أى امرئ يصطنع الوسائل التواضعية النمطية الجامدة أن يتخطى حدود التواضعى ، أو أن الأصالة مقضى عليها بالأفول كلما تدخلت المواضعات . ذلك أنه على الرغم من أننا ننظر إلى كل شيء بمنظور مختل ونعرب عنه فى وسط مختل إلا أننا نستطيع أن نلحظ عيوب الوسط وأن نصححها شيئا ما . فان الوسائل التى لدينا لا يختلف أثرها المفسد بين حالة وأخرى فحسب بل إنه يرتبط أيضا باقسام ووجوه مختلفة من الواقع وهى وسائل يختلف إفسادها أيضا باختلاف الأشخاص الذين يصطنعونها .

---

(١) Ludwig Wittgsnstein : Logisch-Philosophische Abhandlung (1921),

(٢) A. J. Ayer, « The Vienna Circle», in the Revolution in Philosophy, ed. Gilbert Ryle (1956), p. 75.

فقد تفرض تواضعية وسائل التعبير عنصرا بعيدا عن الواقع لا سبيل إلى تخطيه ولكن حدة العين الفردية تكشف عن نفسها رغم كل ذلك . فالأصالة الفنية تفصح عن نفسها فى كل من حالتى مناهضة المواضعات والرضوخ لها ، كما لا يمكن لها أن تكشف عن نفسها إلا داخل نطاق المواضعات المقررة . وإن أى نظام أو إجراء أو لعبة يلتزم فيها المرء بقواعد مرعية محددة لا تكشف للمتفرج الخارجى إلا عن سمات سلبية . وهى تلك السمات التى يخيل له أنها تحد من حرية الحركة لدى اللاعبين ، غير أن الشخص الذى يمارس اللعبة لا يضيق بهذه القواعد بل يتحرك فى حرية فى نطاق الحدود المضروبة . فلا يتبادر إلى ذهن لاعب كرة القدم أن ثمة ما يمنعه من أن يمسك الكرة بيديه ، كما لا يشق على لاعب الشطرنج بوجه خاص أن يجد الفيل فى الشطرنج غير قادر على الحركة إلا فى خطوط مائلة أو أن الطابية لا تقفز مثلما يقفز الحصان ، فهو يرى فى هذه القيود — إن كان له أن يتنبه لها على الإطلاق — مقومات اللعبة جميعها ، فضلا عن إمتحانها لمهارته الخاصة . وكما أن مهارة اللاعب لا تدعو إليها غير مهارة خصمه ، فان كل إنجاز فنى يأتى نتيجة لما يشبه الجدل الذى يدور بين مقاصد الفنان وموهبته الخلاقة من ناحية وبين الظروف ووسائل التعبير والمواضعات المتوافرة من ناحية أخرى .

« La rutina y la improvisaciòn son dos enemigos mortales del arte »

« التنميط والارتجال هما ألد عدوين للفن » ذلك هو الشعار المنقوش على لوح تذكارى مكرس للموسيقى إرخ كليبر Erich kleiber فى بوينس أيريس . ولهذه العبارة نصيب كبير من الصحة بيد أنه صحيح أيضا أن الفن لا يصبح ممكنا دون قيام حد أدنى معين من التنميط والارتجال إذ ينبغى أن يلعب كل منهما دوره فى الأثر الفنى كما ينبغى أن يكمل أحدهما الآخر . فالفن التواضعى البحت الذى يفتقر إلى كل سمة للتلقائية والأصالة لن يكون غير فن سقيم تماما ، بيد أن الفن الذى يتحتم أن تتوافر الأصالة لكل جزء منه ، إنما هو ضرب من المحال من الناحية العملية بل إنه بعيد تماما عن التصور ، فحيثما يكون كل شىء أصيلا ، فليس ثمة شىء أصيل . فالواقع أن المواضعات لا توفر ظروف الحياة والوجود بالنسبة للإنجاز الفنى ، بل إنها تسن كذلك المعايير اللازمة لتقييم هذه الظروف . فان أصالة الفنان

لتظهر واضحة أيما وضوح عندما يذعن عدد من الفنانين لمواضعات واحدة . فان كلا من اعتماد رفائيل على غيره وأصالته يبدوان على أوضح صورة لهما عندما نضعه إلى جوار الفنانين الذين كان تأثره بهم عميقا بالغا .

وعلى الرغم من أن المذهب الرومانسى كان محقاً فى قوله بأن كل تواضع إنما يحمل بين طياته دلائل الفساد والهلاك وأن كلا من هذه المواضعات مقضى عليه فى النهاية بأن يكف عن دور الوساطة التعبيرية وأن يحدث انطباعاً معيناً ، فان كل صورة لا تواضعية تحمل شيئاً من النقص وعدم الاكتمال أو تمام التكوين . ولا يمكن أن تتوافر للطراز الفنى القدرة على التطور إلا إذا اتسمت مواضعاته بالحيوية والمرونة بالقدر الذى يكفل له استيعاب الجديد والتلقائى واللا تواضعى . كما لا يمكن أن تتشكل فكرة فنية مستحدثة إلا إذا وجدت ما تتعلق به من التقاليد أو المواضعات . وعلى الرغم من أن مثل هذا التعلق والاعتماد هو الذى يجعل الفكرة الفنية قابلة للإيصال ، فان أصالة الفكرة هى التى تجعل لها من القيمة ما يؤهلها للإيصال . إن تاريخ الفن يمثل دورة يؤدى فيها طلب المستحدث الجديد والشخصى الطابع ، إلى ىط حدود المواضعات شيئاً فشيئاً ثم إلى فرقعتها من حين لآخر . وما من إحالة للطراز الفنى تشذ عن هذه القاعدة . فان تطور الطراز فى خط مستقيم يمثل بالضرورة اتجاهاً تواضعياً مطرد النمو للصور ، بيد أن كل فكرة طرازية جديدة تؤدى إلى عرقلة هذه العملية على نحو ما .

وإنه لمن العسير على المرء إذا ما حاول أن يقدر للدور التاريخى الذى لعبته المواضعات فى الفن حق قدره فضلا عن المقاومة التى لقيتها ، أن يتجنب سبيل المغالاة والشطط فى التبرئة أو الإدانة . فلقد كان كارل فيليب عمانوئيل باخ Carl Philipp Emanuel Bach دون شك مؤلفاً موسيقياً أشد أصالة من والده ، كما كانت موسيقى هايدن Haydn أكثر إبداعاً فى زمنها من موسيقى موتسارت Mozart كما أن أسلوب ديبوسى Debussy كان أكثر ثورية من أسلوب فردى Verdi ثم إن بيروجينو Perugino ودوسودوسى Dosso Dossi ولورنزو لوتو Lorenzo Lotto وبنتورمو Pontormo كانوا على معنى من المعانى أكثر تمايزاً وأصالة من كل من رفائيل أو تيسيان . ولكن من ذلك

المخدوع الذى يخلهم محلا لسمى من أجل هذا السبب ؟ ومن منا يجد الشجاعة على أن يقطع بما إذا كان للثورة أو التواضع المكان الأول بالنسبة لفنانين من أمثال جيوتو Giotto وليوناردو Leonardo وميكل أنجلو Michel Angelo والجريكو El Greco وبروجل Breughel ؟ أو من ذلك الذى يجرؤ على أن يقطع بمدى ما كان يدين به موتسارت للتواضع وبتهوفن للثورة على التواضع من فضل ؟ لأنى مقدورنا أن نستمع إلى موسيقاهما ، عندما نحاول أن نجيب عن هذا السؤال ، على مثل ما استمعا أو استمع معاصروهما إليها ؟ ألسنا بالأحرى نستمع إلى هذه الموسيقى بآذان جيل معاصر لبارتوك Bartok وشونبرج Schönberg وجيل نشأ على موسيقى فاجنر Wagner وديبوسى وميلر Mahler ؟

وقد جرت العادة فى الآونة الأخيرة على عزف الأعمال الموسيقية التى تعود إلى عصور مضت على الآلات التى وضعت هذه الموسيقى لها . فقد أصبح يستعاض أكثر فأكثر عن البيانو عند عزف أعمال باخ ومعاصريه ، على سبيل المثال ، بآلة « الهارسيكورد Harpsichord وما من شك فى أن ذلك حقيق بأن يكشف بعض سمات هذه الأعمال على نحو أفضل ولكننا نجانب الحقيقة إذ نزعم أننا بهذه الوسيلة نستمع إلى باخ على نحو ما استمع إليه جمهوره فأنى لنا ذلك ، إذ إن من المعلوم أن نغمة الهارسيكورد قد أصبحت غريبة على أسماعنا منذ اختراع البيانوفورت Pianoforte ، والحق أنها لم تعد فى صورة الآلة الأولى . ومثلما يؤدى اصطناع آلات موسيقية جديدة إلى تعديل أسلوبنا فى الاستماع فانه يفضى كذلك إلى تعديل فى ماهية النغمة لدى الآلات القديمة . فبالنسبة للأذن التى ألفت البيانو فورت واعتادته ، تبدو نغمة الهارسيكورد أكثر خمودا وضعفا وأقل عذوبة مما بدت عليه دون شك لباخ ومعاصريه : لقد جاءت آلة البيانوفورت بمستوى جديد فيما يتعلق بارتفاع الصوت والنغمة ومن ثم فان هذه الآلة الجديدة تبدو لنا فى الوقت الحاضر أشد ملاءمة لروح باخ من الهارسيكورد حيث إن الآلة الجديدة تعتبر آلة محكمة الصنعة تتيح الحصول على أكثر التأثيرات دينامية وحيوية وتلونا ، وهو ما لا بد أن ظهرت عليه آلة الهارسيكورد بالنسبة لعصر باخ . وإن الفلسفة التاريخية التى تبالغ فى الأخذ بالمعنى الحرفى للوثائق متجاهلة قدرة المواضعات على تغيير معنى ذلك الموثوق به

لا بد أن ينتهى بها الأمر إلى تزييف التاريخ . وحقيق بالمرء أن يصل إلى فهم أعمق لأعمال عصر مضى إذا ما ترجم ما كان فى زمن ما حيا جديدا إلى لغة تبدو اليوم حية جديدة . وإنه لخطأ جسيم دون شك أن تعزف موسيقى موتسارت بطريقة دينامية كتلك التى تعزف بها موسيقى بتهوفن ، بيد أنه من الخطأ أيضا أن نجعل منه فنان « روكوكو » يتمتع بجاذبية وخفة روح . فلقد كان يبدو لمعاصريه مثلما كان يبدو باخ لأبناء عصره ، رومانسيا بالمعنى الذى كان يعنيه بروست [١] .

وكما أننا لسنا فى موقف يسمح لنا بالحكم على التأثيرات الصوتية التى كانت تخلفها مؤلفات باخ الموسيقية على أسماع معاصريه ، فاننا لعاجزون كذلك عن إدراك ماهية الألوان التى كان يستخدمها الرسامون الأوائل ، بكل ما كان لها فى الأصل من فعالية وأثر . فمع كل خطوة جديدة فى تاريخ التلوين ، يبعد المرء أكثر فأكثر عن مجال الفهم العميق الكامل لها . وحسب المرء أن يتذكر كيف عمد التأثريون إلى إعادة تقييم الألوان من جديد ، ليدرك عظم القفزة التى يتطلبها مثل هذا الفهم . ولعل أعمال استصلاح الصور القديمة وترميمها ، بغية استعادة تأثيرها اللونى فى مثل رونقه الأصلى ، قد تبعد الشقة التى تفصل بيننا وبينها ، مثلما يؤدى استخدام آلة الهارسيكورد إلى اتساع الهوة على نحو ما بيننا وبين باخ . إن أحدا لا يفضل الألوان الأصلية على الطلاء الغبش المعتم ، بيد أنه لا ينبغى أن يدخل فى روع أحد أن مثل هذه الألوان إنما تخاطب بلغة واضحة مفهومة فى حد ذاتها من يطالعونها بمعايير لونية دائمة الاختلاف والتباين . ففى قابلية التغير لدى المعيار الذى يقوم على أساس منه الشعور بحدة التأثيرات الحسية ، وفى قابلية التغير لدى المقاييس التواضعية للذوق ، وهى التى تختار وتطبق بموجبها الوسائل الفنية ، تكمن دواعى سوء التفسير والفهم التى لا تنجو منا قط فنون العهود الماضية . ولن يتأتى لنا قط أن نلم بالكثير

---

(١) الرومانسيون وحدهم هم القادرون على قراءة أعمال الكلاسيكيين ، لأنهم يقرأونها كما كتبت أى بطريقة رومانسية .

«Seuls les romantiques savent lire les ouvrages classiques,parce q'ils les lisent Comme ils ontété écrits, romantiquement ».Pastiches et mélanges (1919), p.267.

من مقاصد مبدعى هذه الفنون أو المضمون الموضوعى لأعمالهم أو الأهمية التى كان معاصروهم يعلقونها عليهم ، حتى يكون باستطاعتنا ، عند تقييم هذه الأعمال أن نقدر على وجه الدقة مدى التغيرات التى مرت بها أعضاؤنا الحسية وحساسيتنا وذوقنا فى غضون الحقبة المنصرمة . وما هى جدوى علمنا بالأصوات الحقيقية التى كانت تصدرها هذه الالآت ، أو كيف كانت تبدو الأصباغ والألوان فى صورتها الأولى ، إذا ما كانت آذاننا وأعيننا قد تشكلتا على نحو من شأنه أن يحط بالتأثيرات الحسية المتلقاة ، و إذا ماكنا لا نرى رغم ذلك أو نستمع إلى الأعمال الفنية على مثل ما قصد أن يكون الاستماع أو النظر إليها ! ولكن أما يحق لنا أن نتساءل مع المرتابين فى المنهج التاريخى ، عما يحدونا إلى الرغبة فى أن نشاهد الآثار الفنية أو نستمع إليها على غير الطريقة التى تكفل لنا بكل تأكيد الاستمتاع والتأثر بها ؟

الإشراف اللغوى : حسام عبد العزيز
الإشراف الفنى : حسن كامل
التصميم الأساسى للغلاف : أسامة العبد

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة



من الواضح أن المؤلف متأثر إلى حد كبير بالتصور الماركسى للفن؛ فهو يستند فى تصوره للفن على التاريخ أو الوقائع التاريخية، وهو يفهم تاريخ الفن من خلال رؤية اجتماعية تربط الفن بالمجتمع الذى يشتمل- فيما يشتمل- على القوى الاقتصادية والسياسية. وعلى هذا يمكن القول إن الرؤية التى توجه فكر هاوزر - بوجه عام - هى الرؤية الاجتماعية لتاريخ الفن. ولقد قدَّم لنا هاوزر تلك الرؤية فى كتابه السابق عن "الفن والمجتمع عبر التاريخ" من خلال منهج وصفى تجريبى، أعنى من خلال دراسة وصفية لوقائع الفن المتواترة عبر التاريخ الإنسانى التى تدعم تلك الرؤية التى يبدو فيها الفن مرتبطًا بسياقه الاجتماعى. أما فى الكتاب الذى بين أيدينا الآن، فإن هاوزر يحاول البرهنة نظريًا على المبادئ العامة التى توجه الرؤية الاجتماعية للفن، والبرهنة على أهمية تلك الرؤية المنهجية وضرورتها. وهذا التأسيس النظرى كان أوْلَى أن يرد كمقدمة - ولو مختصرة - لكتابه السابق الذى يتناول فيه بإسهاب الرؤية الاجتماعية للفن من خلال منظور عملى وقائعى تجريبى، وحيث إن الكتاب السابق هذا يخلو من مثل هذه المقدمة؛ فإن هذا الكتاب الجديد الذى بين أيدينا إنما يقوم مقام تلك المقدمة كما يقول المؤلف نفسه.

لوحة الغلاف: سلفادور دالي
تصميم الغلاف: نسرين كشك